FILM

1 MAJA 1947
NR 17 ROK II
Cena 25 zł

ADELA JERGENS
nowa gwiazda Hollywood

W numerze: JAN MARCIN SZANCER **HAMLET Z WOSKU**

TENDENCJE SPOŁECZNE W FILMIE

Typy meksykańskie — fragment filmu „Zapomniana wioska".

Zbiór kukurydzy — scena z tego samego filmu.

Scena z radzieckiego filmu „Wśród ludzi". Druga część trylogii o Gorkim, reżyserii Marka Dońskiego.

Jest zupełnie zrozumiałe, że przeciętny melodramat, komedia czy film salonowy nie wymagają takiego wysiłku twórczego scenarzysty i reżysera, jak film o jakiejś głębszej i wyraźnie określonej tendencji społecznej.

Jest to zapewne jednym z powodów dość rzadkiego ukazywania się filmów o zdecydowanym obliczu społecznym, o wartościach ogólnoludzkich, chociaż nie mniejszą rolę gra tutaj zapewne nastawienie publiczności, która na ogół woli na filmie bawić się lub płakać — mniej natomiast lubi myśleć.

Trudności te nie odstraszają jednak tych realizatorów, którzy bardziej od innych interesują się dolą i niedolą człowieka i są pełni wiary w możliwości postępu na polu socjalnym.

Pierwszym człowiekiem, który wypowiedział swymi kolejnymi filmami ostrą i bezwzględną walkę systemowi kapitalistycznemu — był niewątpliwie Chaplin. Wprawdzie Chaplin traktuje przedstawiane w swych filmach problemy z punktu widzenia zdecydowanego indywidualisty, niemniej nie można zaprzeczyć, że satyrą swą na stosunki panujące w zmechanizowanych fabrykach, w których robotnik jest tylko „kółkiem od maszyny", napsuł wiele krwi amerykańskim potentatom przemysłowym.

Zasadniczy jednak rozwój filmu o tendencjach społecznych nastąpił w Związku Radzieckim, oczywiście głównie dlatego, że powstawanie filmów ideologicznych nie było tam krępowane — przeciwnie, szło po linii ogólnych przemian społecznych. Od filmów o rewolucjach rosyjskich do takich dzieł filmowych jak „Bezdomni" i trylogia o życiu Gorkiego przewija się przez radziecką twórczość filmową zasadnicza myśl: wyzwolenia człowieka spod jarzma przemocy i kapitału, wskazania mu drogi ku nowemu, jaśniejszemu życiu i ku budowie socjalistycznego państwa.

Realizatorzy amerykańscy byli w znacznie trudniejszej sytuacji, gdyż pragnąc realizować filmy o ideologii postępowej i walce z reakcją, natrafiali na zdecydowany opór producentów, którzy finansując tego rodzaju dzieła, działaliby przeciwko sobie.

Mimo to Ameryka ma do zanotowania kilkanaście wybitnych dzieł filmowych, których znaczenie i tendencja nie budzą żadnych wątpliwości. Są to przede wszystkim dwa pamiętne filmy Kinga Vidora: „Nasz chleb powszedni", o nędzy panoszącej się wśród nierównomiernie i niesprawiedliwie zgromadzonych bogactw — i „Cytadela" — znakomity film o powołaniu lekarza.

Obok tych filmów wymienić należy „Szary dom" — oskarżenie amerykańskiego więziennictwa, „Bunt młodzieży" i „Nocne sądy", filmy, które bezlitośnie chłostały korupcję i demoralizację sądów amerykańskich, wreszcie „Ziemię błogosławioną" — świetny film o stosunkach społecznych panujących w Chinach.

W czasie wojny powstały nowe interesujące filmy o tendencjach społecznych. Tu wymienić trzeba przeróbki powieści znakomitego pisarza Steinbecka. Jeden z nich, obrazujący nędzę „Zapomnianej wioski" w samym sercu Meksyku, o krok od cywilizacji — ukaże się w przyszłym sezonie na ekranach polskich. Drugi film — „Południowiec", reżyserii Renoira przedstawia tragiczne dzieje bezrobotnego.

Nie wszystkie filmy, nawet te o najszlachetniejszej ideologii, wychodzą zwycięsko z próby czasu. Znany pacyfista Renoir nakręcił w roku 1938 a więc po rozlicznych mowach Hitlera i po zajęciu Saary, — film „Towarzysze broni". W tym znakomitym dziele reżyser starał się wmówić Europie, że Niemcy to w gruncie rzeczy porządni, uczciwi i dobrzy ludzie. Dziś film ten ponownie wyświetlany we Francji, budzi zrozumiałe protesty publiczności.

Na wszystkie tego rodzaju filmy producenci patrzyli i patrzą bardzo niechętnie. (Renoir, realizując „Marsyliankę" musiał uciec się do składek społeczeństwa!).

Ostatnio znany reżyser amerykański Frank Capra postanowił uniezależnić się całkowicie od „wielkiej ósemki" wytwórni amerykańskich. Założył on wraz z reżyserem Wiliamem Wylerem spółdzielnię pod charakterystyczną nazwą „Liberty-Films" (Filmy wolności), podkreślając w swym programie, że tak w tendencji scenariuszy jak i w systemie opłacania autorów i wykonawców, nowa placówka dokona zupełnego przewrotu w amerykańskim przemyśle filmowym.

Czy tak istotnie będzie — pokaże najbliższa przyszłość. Na razie zasygnalizować warto, że pierwszy film tej spółdzielni „Oto wspaniałe życie" został uznany w Ameryce jako jedno z czołowych osiągnięć kinematografii amerykańskiej.

Leon Bukowiecki

ŚWIATŁO W SZTUCE OPERATORSKIEJ

Nakładem Państwowego Wydawnictwa Filmowego w Moskwie ukazała się niedawno pod powyższym tytułem książka pióra znakomitego operatora radzieckiego A. Gołowni, autora zdjęć do filmów W. Pudowkina — „Matka", „Burza nad Azją", „Dezerter", „Suworow" i in. Z książki tej przedrukowujemy wstęp.

Znakomite ujęcie operatorskie z filmu radzieckiego „My z Kronsztadtu".

Wynalazca kinematografu Louis Lumière, dokonawszy pierwszych zdjęć na taśmie filmowej („Przyjazd pociągu na stację", „Wyjście robotników z fabryki") stał się pierwszym operatorem, pierwszym artystą, który odkrył światu nową sztuką światłocienia i ruchu — kinematograf.

Minęło już 50 lat od tego czasu i ruchome obrazy, złożone ze świateł i cieni, wzbogacone o dźwięk i barwę, rozwinęły się w najbardziej postępową, ważną i masową ze sztuk. Kinematografia stworzyła i tworzy dzieła, które swą głębią idei i myśli, znaczeniem kulturalnym i artystycznym dorównują najwspanialszym dziełom twórczego geniuszu człowieka.

Operator filmowy stał się pełnoprawnym członkiem twórczego zespołu artystów, realizujących nowoczesny film artystyczny. Operator — to artysta, który wypracowuje plastyczną szatę filmu i tworzy na taśmie obrazy poszczególnych scen.

Narzędziem pracy operatora jest specjalna aparatura zdjęciowa i oświetleniowa; materiałem, na którym utrwala obraz — taśma filmowa; środkiem wyrazu — światło.

Obiektem obrazu są aktorzy, grający w filmie, dekoracje i pejzaż, na tle których rozgrywa się akcja, a także każde widzialne zjawisko otaczającej nas rzeczywistości.

Tematem i treścią filmowanych fragmentów jest dramatyczna treść scen, opisana dokładnie w scenariuszu.

Artystyczne walory pracy operatora określone są jego umiejętnością organizowania płaszczyzny kadru i oświetlenia. Zdjęcia do filmu artystycznego — to praca wielostronna i skomplikowana. Wymaga ona od operatora opanowania techniki, gruntownej znajomości technologicznego procesu produkcji i zdjęć, umiejętności posługiwania się światłem i komponowania obrazu.

Twórcze pomysły scenarzysty i reżysera, gra aktorów, sztuka dekoratora i kompozytora — skierowane na stworzenie syntetycznego utworu artystycznego, jakim jest film, stają się nim tylko wówczas, gdy zostaną utrwalone na taśmie i można je demonstrować na ekranie.

Ze względu na swą strukturę film jako dzieło sztuki łączy w sobie elementy literacko-dramatyczne, sceniczne, muzyczne i plastyczne. Ale pierwsze trzy rozwijały się, mając za sobą wielowiekową kulturę danych dziedzin twórczości ludzkiej, miały się na czym wzorować i miały od czego stronić w poszukiwaniu nowych, specyficznych form wyrazu. Natomiast plastyczna sztuka filmowa wskutek posiadania innych narzędzi i sposobów obrazowania oraz nowych zasad technicznych nie mogła bezpośrednio kontynuować sztuki malarskiej, graficznej a nawet fotograficznej.

Techniczny charakter samego procesu filmowania i wyświetlania sprawił, że początkowo pracę operatora uważano za funkcję daleką od sztuki i należącą do dziedziny techniki. Dopiero dalszy rozwój sztuki filmowej wykazał, że operator nie jest technikiem i że tylko artysta może utrwalić na taśmie wszystko, co pomyślał dramaturg, co organizacyjnie i kompozycyjnie ujął w całość reżyser i co odtworzył aktor. Tylko przy jego pomocy sfilmowany obraz będzie dziełem sztuki, które potrafi sugestywnie oddziaływać na widza. Jest rzeczą zrozumiałą, że autorzy, realizujący film, już w początkowych etapach rozwoju kinematografii pojęli, iż w sztuce filmowej nie wystarczy suche, kronikarskie utrwalanie akcji, że obraz na taśmie i na ekranie musi odpowiadać siłą artystycznego wyrazu treści danych scen.

Możliwość stworzenia pełnowartościowego, artystycznego obrazu tkwiła w samej naturze kina. Obraz filmowy dysponuje takimi możliwościami odtwarzania rzeczywistości, jak i inne sztuki plastyczne.

Obraz filmowy sugestywnie odtwarza tonację, kolor i kształt przedmiotów, widzialne efekty świetlne i przestrzenne. Ale, prócz tego, film odtwarza ruch, czego nie znała żadna ze sztuk plastycznych do czasu wynalezienia kina.

Różnica między plastyczną wyrazistością filmu i właściwymi sztukami plastycznymi tkwi w technologii i materiale, służącym do utrwalenia zjawisk.

Nieco odmiennie od znanych procesów twórczości (np. w malarstwie) odbywa się sam proces powstawania filmu.

Malarz tworzy obraz, kładąc farby bezpośrednio na materiał, który służy mu do utrwalenia obrazu (płótno lub papier) i czyni to rękoma. Operator filmowy rozkłada światła i cienie bezpośrednio na obiekcie, tworząc tym samym pewną formę plastyczną, nadając jej tonację, barwę i przestrzenność, a następnie technicznie utrwala to na taśmie.

Malarz rozmieszcza odtwarzane przedmioty lub figury bezpośrednio na płótnie. Operator rozmieszcza ruch figur i przedmioty w realnej przestrzeni, a rezultat utrwala przy pomocy kamery.

Z powyższego wynika, że różnica polega tu na technologii procesu tworzenia obrazu: w malarstwie mamy do czynienia z bezpośrednim nakładaniem farb na płótno, w obrazie filmowym — z nakładaniem świateł i cieni przy pomocy specjalnych urządzeń oświetleniowych na sam obiekt.

Plastyczna sztuka filmowa rozwija się w oparciu o dwa zasadnicze źródła:

a) ogólną kulturę plastyczną na tym poziomie, w jakim znalazła się w momencie powstania kina;

b) własną technikę kształtowania obrazu.

Operator tak jak każdy artysta odtwarzający na płaszczyźnie otaczającą nas rzeczywistość ma do czynienia z zasadniczymi elementami natury: kształtem, światłem, tonem (barwą), materiałem (fakturą), przestrzenią i ruchem.

K. Juon powiada:

„Wszelka dynamika barw w życiu, wszystkie charakterystyczne zmiany wyglądu przedmiotów w różnych warunkach świetlnych i przestrzennych, wewnętrzne i zewnętrzne przemiany, ruch człowieka, jego stan psychiczny, jak również obrazy historii, bytu i wszystko ku temu zbliżone — wyraża się niezmiennie pięcioma wspomnianymi wyżej elementami malarstwa."

Oczywiście, mowa jest tylko o technicznej stronie tworzenia obrazu filmowego. Dzieło sztuki jest rzeczywistością, załamującą się poprzez wewnętrzny, złożony świat artysty i ucieleśnioną w obrazie, rzeźbie, dramacie, filmie.

Jeżeli kadr filmowy składa się z tychże elementów, co dzieło malarskie, to jest zupełnie naturalne, że tworzy się go według tych samych praw, co każdy inny obraz, odtwarzający widzialny świat na płaszczyźnie.

Uczyć się malować obraz światłem — to znaczy odtwarzać na płaszczyźnie ekranu formę i materiał obiektu, jego położenie w przestrzeni, grę światłocieni i następstwo tonów w ten sposób, by uzyskać jak najbardziej realne odzwierciedlenie natury (obiektów świata widzialnego).

W konsekwencji, światło i tylko światło rzucone na filmowany obiekt i oddziałujące na taśmę tworzy obraz filmowy.

Światło maluje na taśmie plastyczny, przestrzenny kształt przedmiotów, odpowiednim tonowaniem odtwarza barwę i materię.

Niektóre warunki świetlne, w jakich znajduje się dany obiekt, lepiej wyrażają kształt, fakturę, przestrzeń, naturalność tonów w obrazie, inne — gorzej.

Zasada filmowej plastyki (a zatem i istota twórczości operatora) polega na opanowaniu światła jako środka artystycznego wyrazu, na rozumieniu kompozycji jako metody organizacji plastycznej strony filmu.

Tak w życiu jak i w sztuce światło jest niezbędnym warunkiem widzialności. Światło samo w sobie nie wywołuje niezależnych emocji, nie rozwiązuje sytuacji. Celem, któremu służy filmowe operowanie światłem — jest wywołanie obrazu.

Światło jest zadziwiającym środkiem, koniecznym dla prawdziwie artystycznego skomponowania obrazu filmowego, zarówno tonalnego (achromatycznego), jak i barwnego.

Tylko w ścisłej harmonii z treścią obrazu efekty świetlne mogą nadać filmowi prawdziwie artystyczne walory.

A. Gołownia.

ALEKSANDER KORDA

TWÓRCA FILMU BRYTYJSKIEGO

Scena z filmu „Rembrandt"

Robert Donat grał w trzech filmach Kordy. „Cytadela", „Do widzenia, panie Chips" i „Ludzie sobie obcy".

Virginia Grey pisze: —

Londyn, w kwietniu.

Zdradzę Czytelnikom pewną tajemnicę: mój artykuł o Chaplinie i Langu przesłałam nie z Hollywood a z pokładu okrętu, który unosił mnie do Anglii. Tak więc musiałam na pewien czas pozostawić za sobą piękną, słoneczną Kalifornię i zająć się różnymi sprawami w mglistym i deszczowym Londynie. Ale — chociaż wiele miałam pracy, nie zapomniałam o moich Czytelnikach, którym tym razem zamiast korespondencji z Hollywood przesyłam kilka słów z Londynu. Miasta tego nie widziałam 7 lat i przyznam, że wygląd zniszczonego City chwycił mnie za serce. Nie czas jednak na sentymenty — powróćmy do spraw filmowych.

Anglia ma tylko dwóch prawdziwych potentatów filmowych. Jeden z nich J. A. Rank, zasłużony skądinąd dla rozwoju filmu brytyjskiego, jest stuprocentowym businessmanem, nie mającym nic wspólnego ze sztuką. Drugi — to Aleksander Korda, właściwy twórca brytyjskiej sztuki filmowej. Ten w przeciwieństwie do Ranka jest mniej wyrachowanym finansistą, toteż nieraz w swym życiu był na wozie i pod wozem, ale przyznać trzeba, że każdy jego film miał niewątpliwe wartości artystyczne.

Bardzo interesująca jest kariera Kordy. Urodził się na Węgrzech w r. 1893. Ojciec jego był urzędnikiem ziemskim w majątkach biskupa Budapesztu. Korda ma dwóch braci: Zoltana i Vincenta, którzy dzisiaj wchodzą wraz z nim w skład zarządu towarzystwa filmowego „London Film Productions". Korda był tzw. cudownym dzieckiem. Już począwszy od 14-ego roku życia został nauczycielem w szkole powszechnej; po śmierci ojca zarabiał na utrzymanie całej rodziny; w 20-tym roku życia został reporterem jednego z większych dzienników budapeszteńskich, w którym pisał artykuły na wszystkie tematy, począwszy od recenzyj ze sztuk Bernarda Shawa a kończąc na drastycznych opisach sensacyjnych morderstw.

Zajęcie to jednak dawało mu małe zarobki. Wtedy właśnie Korda zainteresował się filmem. Za zaoszczędzone grosze wynajął pod Budapesztem starą szopę, gdzie zainstalował aparaturę zdjęciową i bez żadnego przygotowania zaczął kręcić filmy. Sam pisał scenariusze, reżyserował i nawet występował w rolach głównych. Ciekawe jest, że pierwszy jego film oparty był na tle bardzo modnej wtedy „Teorii snów" Freuda.

W roku 1919 nastąpił upadek cesarstwa austro-węgierskiego. Lajos Biro znany pisarz węgierski, redaktor naczelny pisma, z którym współpracował Korda, zaproponował mu wyjazd do Wiednia. Tam pierwszy film Kordy uzyskał wielkie powodzenie. Z Wiednia Korda via Berlin udał się do Hollywood. Pisałam w poprzednim artykule, że Hollywood było i jest największym magnesem dla wszystkich filmowców, ale nie każdy filmowiec znajduje tam uznanie. Korda był właśnie jednym z tych pechowych; powiedziano mu: — „Na razie nie mamy miejsca, niech pan poczeka". — I Korda istotnie czekał dość długi czas.

Kiedy producenci wyciągnęli go wreszcie z „lodówki" i pozwolili zająć się reżyserią, jego filmy okazały się dość słabe. Doszło wówczas do znanej kłótni z Wiliamem Foxem. Producent zażądał, aby Korda tworzył filmy sensacyjne, bardziej zgodne z charakterem amerykańskim. Korda kategorycznie odmówił i został wyrzucony z Hollywood.

Z niesmakiem opuścił amerykańskie miasto filmowe, przeniósł się do Paryża, ale jego nowe plany znów się nie powiodły. Wtedy zwrócila się doń wytwórnia angielska „Gaumont-British" z propozycją nakręcenia jednego filmu z Anglii. Tak powstał pierwszy ciekawszy film Kordy pt. „W służbie kobiet", który prawdopodobnie dzięki udziałowi słynnego aktora teatralnego Leslie Howarda odniósł znaczny sukces kasowy.

Jednak Korda niechętnie pracował dla kieszeni osób trzecich, toteż po pierwszym sukcesie stworzył własne towarzystwo filmowe „London Film Productions", w zarząd którego wchodził m. in. jego przyjaciel Lajos Biro.

Korda w pewnym stopniu zrewolucjonizował pojęcie gwiazdy filmowej, postępując zupełnie inaczej niż wszyscy dotychczas znani producenci.

Korda, chociaż mógł sobie na to pozwolić, nie angażował znanych gwiazd, tylko starał się odkrywać i lansować nowe, nieznane jeszcze talenty. Szukając wg starej, hollywoodzkiej recepty po teatrach i dancingach znalazł trzy gwiazdy: były to zupełnie nieznane choć utalentowane debiutantki: Diana Napier (późniejsza żona Ryszarda Taubera), Wendy Barie a przede wszystkim Merle Oberon (aż do rozwodu — Lady Korda).

Wszystkie grały w pierwszym filmie wytwórni Kordy pt. „Próbne wesele" i zostały natychmiast okrzyczane jako „najmilsze dziewczęta Anglii". Nieco później Korda znalazł jeszcze jedną kobietę, której twarz i figurę uważał za odpowiednią do filmu. Była nią Elza Lanchester, żona całkiem wówczas nieznanego aktora, który wrócił z Hollywood do Anglii po zagraniu roli Nerona w filmie C. B. de Mille'a „W cieniu krzyża". Charles Laughton — gdyż on to był — nie miał wtedy z czego żyć, przeto Korda zaangażował go, czyniąc tym samym szlachetny gest wobec jego żony.

Wytwórnia „London Film Productions" znalazła się wtedy w dość trudnej sytuacji, gdyż mając aktorów nie posiadała dobrych scenariuszy. Biro i bracia Korda czynili wszelkie wysiłki, by je zdobyć, ale żaden pomysł, który im proponowano, nie nadawał się do realizacji. Aż pewnego dnia, Aleksander Korda jadąc taksówką przez Londyn posłyszał jak szofer nuci pod nosem starą angielską piosenkę o Henryku VIII.

I powstał film o „prywatnym życiu Henryka VIII". „Henryk VIII" wyrobił wytwórni „London Film Productions" markę na międzynarodowym rynku filmowym. Grany był przez długie tygodnie wszędzie tam, gdzie docierały filmy brytyjskie. Był to także pierwszy film brytyjski, który zachwiał hollywoodzką hegemonią w świecie X-ej Muzy.

W roku 1933 Korda wyprodukował „Katarzynę Wielką" z Elżbietą Bergner. W odpowiedzi na to „Paramount" zrealizował film pt. „Imperatorowa" z Marleną Dietrich w roli Katarzyny. Z tego pojedynku Korda, jak wiadomo, wyszedł zwycięsko.

Hollywood, postępując nadal w myśl swych wytycznych, zaczęło kontraktować te gwiazdy, które zyskały sławę dzięki Kordzie. Ten zrewanżował się, angażując René Clair'a i Roberta Donata do filmu „The Ghost Goes West" (Upiór na sprzedaż), Paula Robesona i Leslie Banksa do „Sanders of the River", Raymonda Massey do „The Shape of things to come" (Rok 2000) i Leslie Howarda do „Scarlet Pimpernel" (Szkarłatny kwiat).

Następnie pozostało jeszcze wiele innych dobrych filmów: „Rembrandt", „The drum", „Elephant Boy", „Lady Hamilton" (z Vivien Leigh) itd.

Sukcesy te były tak znaczne i nieoczekiwane, że jedna z większych wytwórni amerykańskich postanowiła za wszelką cenę zdobyć Kordę, aby kręcił dla niej filmy w Londynie. W ten sposób powstały znane filmy wytwórni Metro: „Student z Oxfordu", „Cytadela", „Do widzenia, panie Chips", w którym świat po raz pierwszy ujrzał Greer Garson oraz ostatnio „Perfect Strangers". W czasie wojny Korda brał czynny udział w angielskim wysiłku wojennym — stał się nawet „szarą eminencją" Wielkiej Brytanii, przejechał aż 38 razy poprzez Atlantyk, nawiązując serdeczne stosunki z Ameryką i w 1942 r. król Jerzy podniósł go do rangi szlachcica. Trzeba dodać, że tytuł „Sir" jest w Anglii wciąż jeszcze bardzo wysokim i pożądanym wyróżnieniem.

Po wojnie Korda dłuższy czas odpoczywał i niektórym zdawało się nawet, że jego gwiazda przybladła. Jaka przyszłość go czeka — jeszcze nie wiadomo; faktem jest jednak, że na r. 1947 zapowiada bardzo interesujące filmy swej dawnej wytwórni „London Film Productions", z których aż 50% ma być wykonanych w technicolorze. Wymienię tylko dwa, które wydają mi się najważniejsze dla tej produkcji: 1) film na podstawie słynnego dzieła Oscara Wilde pt. „Salome" reżyserii utalentowanego Orsona Wellesa, 2) „Prawdziwa historia Carmen" reżyserii Kordy, w którym to filmie wystąpi Paulette Goddard.

Można mieć nadzieję, że Korda znów zabłyśnie na firmamencie.

Virginia Grey

WIECZORY PARYSKIE

(LIST DRUGI)

HAMLET Z WOSKU

Zwiedzając Paryż nie należy zapomnieć o Muzeum Figur Woskowych. To przestarzałe, dziewiętnastowieczne panopticum zaludnia się coraz to nowymi postaciami. — Niektóre znikają — podobnie jak zniknęły z areny politycznej — ich miejsce zajmują nowe gwiazdy, bardziej dla widza atrakcyjne. — Oczywiście niektórzy z woskowych bohaterów zdobyli już trwałe stanowiska. Niezmiennie od dziesiątek lat modli się Joanna d'Arc, grenadier opłakuje zmarłego Napoleona, Henryk VIII przechadza się wśród dworu, a zaspany mieszczuch drzemie na pluszowej kanapce. Nie przebudzi go nawet przybycie największej dziś sławy Paryża: woskowego Jean-Louis Barrault w roli Hamleta.

Na giełdzie artystycznej nazwisko Barrault osiągnęło szczytowy punkt. Bilety do teatru „Marigny" wykupuje się na tygodnie naprzód. Wszystkie trzy przedstawienia wyreżyserowane przez Barraulta idą kompletami. Trudno zdecydować, które z nich cieszy się największym powodzeniem.

Jean-Louis Barrault jest nawet na terenie Paryża zjawiskiem niezwykłym. Wśród plejady doskonałych aktorów i reżyserów potrafił znaleźć nowy styl, nowy wyraz sceniczny.

Oczywiście, jeślibym nawet opowiedział przebieg przedstawienia z najdrobniejszymi szczegółami, nie dało by to obrazu tej nowej formy. Szczęściem publiczność zna Barraulta z filmów, może sobie więc wiele dośpiewać. W grze Barraulta gest zdobywa samodzielny wyraz, uniezależnia się od słowa, idzie wraz z nim lub wbrew mówionemu tekstowi, buduje jakby wtórny nurt treści dramatu.

Najcharakterystyczniejszym przykładem jest bodaj kreacja Hamleta, która wszelkie zawiłości psychologiczne bohatera, całą jego niemoc czynu — tłumaczy pantomimą!

Kiedy Hamlet odtrąca Ofelię, mówiąc „Idź do klasztoru" — Barrault czyni jakby gest rozpaczy i czuje się, że słowa wypowiada wbrew woli, a kiedy Ofelia upada, on nachylony nad nią przesyła jej gestem pocałunek.

Ta interpretacja sceny przedstawia w innej płaszczyźnie, niż to dotychczas oglądaliśmy, historię miłości Hamleta i jego tragiczny pojedynek z Laertesem.

Scena rozwiązana uproszczoną ale nie patetyczną dekoracją czarno-szarą w tonie, kostiumy czarne, szare i białe. Kolorowymi postaciami są jedynie aktorzy, grający komedię i w końcowej scenie — Fortynbras.

Barrault jest spadkobiercą kunsztu wielkiego mimika Baptysty, którego postać kreuje w filmie „Komedianci". Ale film oparty na montażu poszczególnych ustawień kamery, fragmentów, zbliżeń, rozrywa ciągłość pantomimy i narastającą ekspresję ruchu.

Barrault — Hamlet.

Jakkolwiek Barrault jest znakomitym aktorem filmowym, świetność jego gry można dopiero ocenić w teatrze.

Kariera Jean-Louis-Barraulta, to nie jakiś wybuchowy, reklamiarski bluff, to droga przez deski Komedii Francuskiej.

Wyszedł z niej wraz z Madeleine Reynaud i założył teatr „Marigny". Przy tworzeniu tego teatru współpracował André Gide, który specjalnie dla Barraulta przetłumaczył „Hamleta". Poza teatrem Jouveta, w którym od lat idzie cudowna „Szkoła żon", inscenizacje w teatrze „Marigny" są przy całej młodej pasji reżyserskiej — najdoskonalsze.

Niesłychane, nowoczesne, nieco filmowe w koncepcji jest przedstawienie „Nocy gniewu" Armanda Salacrou. Temat... no prawie, że „Zakazane piosenki", bo ruch oporu, awantura ze strzelaniną, zamach na pociąg, gestapo. Tylko, że Francuzi potrafią podnieść współczesność do patosu, nie używając fałszywych słów i nie robiąc sentymentalnych min.

Mówi się o tych rzeczach prosto, a one rosną same; nie podkreśla się słów i tak dosyć ważnych i nie żąda się od publiczności, aby płakała na przedstawieniu.

W „Nocy gniewu" Barrault gra rolę partyzanta rannego przy wysadzaniu pociągu niemieckiego, człowieka, który wszystkie swoje uczucia skupił w woli walki. — To jakby przeciwległy kraniec „hamletyzmu". Świadomość walki i czyn, sprzężone w jedno. Grać te dwie role wieczór po wieczorze i przeplatać je na dodatek uśmiechami z komedii Marivaux, a wreszcie odtwarzać na scenie pantomimy Baptysty z „Komediantów" — na to trzeba nie lada skali aktorskiej.

Dlatego też można śmiało powiedzieć, że Jean-Louis Barrault zasłużył sobie na to, aby w gronie najdoskonalszych historycznych figur woskowych zająć miejsce w „Musée Grevin".

Filmowcom upamiętnił się w doskonałych rolach jako młody Napoleon w filmie „Pola Elizejskie", jako „Purytanin", jako neurasteniczny student w filmie „Studentka", wreszcie jako Baptysta z „Komediantów", ale dla Paryża jest dzisiaj najdoskonalszym odtwórcą roli Hamleta.

No, ale rozpisałem się i trzeba już kończyć korespondencję. Mam nadzieję, że „Film Polski" nie obrazi się za „Zakazane piosenki" i nie zakaże korespondencji... byłaby to w tym wypadku „Zakazana korespondencja"...

A szkoda, gdyż w trzeciej piszę o najnowszych filmach Paryża: „Wrota nocy", „Królowa Broadwayu", „Saludos Amigos".

TEKST I ILUSTRACJE
JAN MARCIN SZANCER

Jean-Louis Barrault w jednej z pierwszych swoich ról filmowych jako młody Napoleon

Scena z „Nocy gniewu".

PROPAGANDA W FORMIE SZLACHETNEJ

O ANGIELSKIM FILMIE DOKUMENTALNYM

Brian Desmond Hurst: „Bohaterowie spod Arnheim" (1946)

Ronald Riley: „Stal" (1947)

Jak dziwnymi drogami kroczy nieraz film artystyczny, zanim zyska pełne prawo głosu i obywatelstwa w zmerkantylizowanym świecie X Muzy — świadczy najlepiej historia grupy awangardzistów angielskich, twórców nowej szkoły filmu dokumentalnego.

Ludzie, którzy uważają film za sztukę o ciągle niewyzyskanych możliwościach artystycznych, którzy chcą przełamać szablon przeciętnej produkcji rozrywkowej, odrzucić banał, zwalczać zły smak, uczynić film sztuką społeczną — obijają się zawsze o mur niezrozumienia i sprzecznych interesów kapitalistycznej polityki tzw. branży kinowej.

Doświadczyli tego na własnej skórze awangardziści polscy przed wojną, odczuli to także swego czasu filmowcy angielscy. I w końcu tak jedni jak i drudzy znaleźli wdzięczne pole twórcze w produkcji filmów użytkowych, realizowanych dla celów oświaty, dydaktyki, propagandy a nawet zwykłej reklamy. O ile nasza awangarda współpracowała wydatnie m. in. z ówczesnym Instytutem Spraw Społecznych, tworząc doskonałe krótkometrażówki o bezpieczeństwie pracy — to jej angielscy koledzy zgrupowali się przy Departamencie Rządowym (The Empire Marketing Board), który w roku 1929 stworzył Zespół Filmowy (Film Unit) dla produkcji krótkometrażówek propagandowych. Artystyczna cyganeria filmowców znalazła w tych instytucjach wyrozumiałych a zarazem postępowych mecenasów.

Departament Rządowy był pierwszą instytucją w Anglii, która uświadomiła sobie, jak silnie oddziaływuje film na milionowe rzesze widzów, nawet tylko za pośrednictwem szkół, klubów, stowarzyszeń i kin prywatnych, i jak olbrzymie korzyści można tą drogą osiągnąć.

Pierwszym zrealizowanym wówczas dodatkiem był film „Siecziarze", ilustrujący życie floty rybackiej w Lowestoft. Autor jego, utalentowany filmowiec John Grierson, słusznie uważany jest dziś za ojca angielskiego filmu dokumentalnego. Szereg doskonałych dodatków, wykonanych wtedy pod jego kierownictwem, odznaczało się zupełnie nowym podejściem do powszednich zjawisk rzeczywistości. Grierson ukazał na filmie jej nowe aspekty a równocześnie udowodnił, że dla prawdziwego artysty-filmowca nie ma tematu, którego nie dało by się artystycznie interpretować przy pomocy obiektywu kamery filmowej.

W r. 1933 Empire Marketing Board zostało zlikwidowane. Zespół Filmowy przeniósł się z kolei na teren... Głównego Urzędu Pocztowego. Tu awangardziści angielscy zaznajamiali za pomocą filmu szeroki ogół ze skomplikowanym aparatem nowoczesnej poczty. Trudno powiedzieć, czy rozkwit Zespołu, jaki wtedy nastąpił, miał jakieś ukryte źródła w chlubnej działalności szacownej instytucji pośredniczącej w doręczaniu listów i przesyłek... Raczej należy to przypisać talentowi i zdolnościom samych filmowców.

Faktem jest, że zespół znacznie powiększył swe kadry i wciągnął do współpracy takich realizatorów, jak Cavalcanti, Wright, Elton, Legg, Coldstream, muzyków Leigha i Brittena, a zwłaszcza malarza Len Lye'a, którego dodatki barwne okazały się prawdziwymi rewelacjami.

Dzięki Spółdzielni Autorów Filmowych dziesięć lat temu mogliśmy zobaczyć na specjalnym pokazie filmy wspomnianych autorów. Z dokumentalnych największe wrażenie wywarł wówczas reportaż Wrighta i Watta „Nocna poczta", ilustrujący pracę ekspresu pocztowego na linii Glasgow—Londyn. Film ten był znakomitym przykładem „neorealizmu" filmowego, głoszonego wówczas z zapałem przez awangardzistów angielskich. Autorzy wydobyli z tego prozaicznego tematu wiele prawdziwej poezji dzięki znakomitym zdjęciom i artystycznemu montażowi (nb. bardzo spokojnemu i pozbawionemu na pozór wszelkiej wirtuozerii).

„Trudność i oporność tworzywa — pisał swego czasu John Grierson — zmusiły Zespół do eksperymentowania, wykraczającego daleko poza szablon zwykłego filmu. Nasze najnowsze (1936) próby dotyczą strony dźwiękowej. Staje się oczywiste, że dźwięk może być czymś więcej niż tylko akompaniamentem obrazu — że może stać się drugim wątkiem treściowym, nowym wymiarem filmu."

Ilustracją tych eksperymentów, uwieńczonych pełnym sukcesem, były dalsze filmy Zespołu: „Pieśń Cejlonu" Wrighta, dzieło reprezentujące wysoką klasę poezji i epiki filmowej oraz nową metodę montażu. „Ściana węgla" Coldstreama, rzecz o przemyśle węglowym w Anglii (zmontowana z materiałów, które pozostały po innych filmach i zaopatrzona w podkład dźwiękowy w formie chóralnej recytacji) — oraz dalsze dodatki, jak „Ładunek do Jamajki", „Statek płynie na południe", „Wieś dociera do miasta" itd.

Harry Watt i Basil Wright: „Nocna poczta" (1936)

Filmy te zwracają uwagę nie tylko sfer artystycznych i kulturalnych, lecz także zwykłej publiczności. Powstaje coraz więcej klubów i stowarzyszeń, urządzających regularne pokazy filmów dokumentalnych, które wreszcie stają się nieodłączną częścią programów kinowych. Widz zaczyna doceniać ten nowy rodzaj filmu i rozumieć wagę zagadnień, które znajdują w nim swe odzwierciedlenie. W wielu dodatkach znajduje właściwe oświetlenie aktualnych problemów życiowych.

Awangarda osiąga w znacznym stopniu swój cel: film staje się ezermierzem spraw społecznych a publiczność otrzymuje obrazy artystyczne, które kształtują jej smak, przyczyniają się do szerzenia kultury filmowej.

Nic dziwnego, że po wybuchu drugiej wojny światowej na film dokumentalny spadają nowe, ważne zadania, podyktowane koniecznością chwili. Film staje się nie tylko plastycznym środkiem informacji, lecz jest instruktorem, doradcą, nauczycielem narodu, mobilizuje masy w kierunku najistotniejszych potrzeb państwowych.

Armia, przemysł, szkoła, handel, żegluga — to najważniejsze tereny, na których film dokumentalny oddaje nieocenione usługi.

Masowo produkowane dodatki, do realizacji których zaangażowano najwybitniejszych filmowców, zapełniają półki dwóch największych filmotek brytyjskich „Central Film Library" (należącą do Urzędu Informacji) i „National Film Library" (należącą do Instytutu Filmowego). O ile pierwsza z nich gromadzi wyłącznie reportaże dokumentalne, o tyle druga specjalizuje się raczej w filmach społecznych.

Równocześnie kształtują się nowe rodzaje filmów dokumentalnych — w zależności od tematów, które utrwala na taśmie obiektyw kamery. I tak np. „Bohaterowie spod Arnheim" — to reportaż o słynnym desancie spadochronowym, zainscenizowany z nadzwyczajną wiernością na miejscu historycznych wydarzeń r. 1944 z udziałem pozostałych przy życiu członków bohaterskiej 1 Airborne Division i partyzantów holenderskich.

Innym interesującym filmem jest „Stal", ilustrujący wszystkie etapy produkcji tego metalu w szeregu doskonale zmontowanych zdjęć barwnych, które odznaczają się niezwykłymi walorami malarskimi.

Dziś angielski film dokumentalny, ciesząc się poparciem wszelkich instytucji naukowych, oświatowych,, zrzeszeń, klubów itp. — dociera poza zwykłą publicznością kinową (frekwencja roczna 2 miliardy widzów) do 20 milionów widzów, uczęszczających na specjalne pokazy, tylko temu rodzajowi filmów poświęcone.

Zbigniew Pitera

DUSZE NIEUJARZMIONE

Bohater filmu.

W filmie tym uderza mądra oszczędność środków wyrazu. Poprzez losy jednej rodziny autorzy pokazują wypadki, które wstrząsnęły światem. Obraz ma tylko dwie sceny masowe, żadnej batalistycznej, żadnej w gruncie rzeczy wystawy.

Co trzyma w napięciu uwagę widza? Co jest spoidłem akcji? Kto tu jest głównym bohaterem? Duma, Duma narodu, który nie dał się ugiąć ani złamać, stanął do walki z bestią i zwyciężył. Duma ze zwycięstwa, ale więcej jeszcze z poniesionych ofiar, z tego, że ofiary padły z nieugiętą głową. „Walczymy w milczeniu i cierpimy w milczeniu. Chciałbym zobaczyć, czy potrafi tak cierpieć Niemiec. Chciałbym zobaczyć łzy Niemca" — mówi stary robotnik Taras Jacenko.

Wielkim problemem realizmu sowieckiego jest pokazanie jak poprzez ludzkie konkretne czyny przeświecają myśli i uczucia. Jest to, być może, jeden z paradoksów współczesnej sztuki: coraz gorętszy zachwyt idealistów światłem, kształtem, materią — i uparte dążenie materialistów do ubrania w ciało wartości abstrakcyjnych, moralnych, do heroizacji etyki i rozumu.

Niedawno oglądaliśmy na naszych ekranach film sowiecki, w którym obnażono mechanikę ludzkiego mózgu, pokazano niemal narastanie myśli — był to jeden z najlepszych filmów sezonu „Wielki przełom".

„Dusze nieujarzmione" nie są może obrazem tej samej klasy. Są jednak toute proportion gardée, filmem tego samego genre'u.

I tu na oczach widza stopniowo i w sposób przyczynowo uzasadniony, w scenach kameralnych i pełnych umiaru narastają abstrakcje: nienawiść i duma, promieniujące daleko poza ramy ekranu.

I tu jak w „Wielkim przełomie" realizatorzy operują półtonem i półgłosem. Nie dlatego, by im zabrakło barw lub inwencji — lecz by pokazać siłę woli i dyscyplinę wewnętrzną, by traktując o rzeczach wielkich uniknąć histerycznego krzyku i histerycznego patosu. Ten film jest jak puls człowieka zdrowego, choć zagrożonego śmiercią — równy i silny i tylko w trzech momentach największego napięcia dochodzi do wybuchu: gdy stary robociarz-rosjanin występuje w obronie dziecka żydowskiego, gdy syn-jeniec wraca zgnębiony do domu rodzinnego; i wreszcie wielki krzyk rozpaczy na widok trupa córki na szubienicy.

Te trzy wybuchy markują trzy kamienie węgielne realizmu socjalistycznego: walkę o sprawiedliwość w stosunkach międzyludzkich, wiarę w przyszłość i kult tego, co nazywamy naturalnym, ogólnoludzkim uczuciem.

MChAT

Reżyseria filmu, dekoracje i ich wykorzystanie, a zwłaszcza gra aktorów przypominają żywo tradycje teatralne rosyjskiego psychologizmu realistycznego.

Jak wiadomo, głównymi reprezentantami tego kierunku byli Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko. W założonym przez nich Moskiewskim Teatrze Artystycznym (w rosyjskim skrócie — MChAT) i w Studium dla młodzieży aktorskiej propagowali oni zasadę „wżywania się" aktora w psychikę bohatera. Powstała skomplikowana i wykończona w szczegółach metodyka, dzięki której aktor mógł przyswoić sobie uczucia i myśli obcej osobowości w takim stopniu, że na scenie nie grał już, a żył własnym życiem. W zdobyciu tej „innej prawdy" pomagało aktorowi całe otoczenie sceniczne, a więc dekoracje, kostiumy, akompaniament muzyczny. Wszystko to musiało być „prawdziwe", realistyczne.

Filmy sowieckie lat ostatnich (w znacznie większym stopniu od tych, które powstawały przed trzydziestym siódmym rokiem) chętnie korzystają ze zdobyczy realizmu psychologicznego.

„Dusze nieujarzmione" w swej całości są niewątpliwie utrzymane w tym stylu. Czołowe postacie obrazu, nosiciele jego treści i wyraziciele jego emocji: stary robotnik Jacenko, jego żona, młodziutki policjant Wasilok, lekarz-Żyd — przykuwają uwagę widza prawdą swych przeżyć. Kostiumy i dekoracje pozbawione momentów konstruktywistycznych, przeładowane sugestywnymi detalami: gitara koło drzwi, fotografie na ścianach — są takie jak w życiu.

„Romantyczność"

Do tego filmu zostały jednak włączone sceny o stylu zdawało by się zgoła innym.

Ma się spotkać dwoje młodych, których miłość zmącił wróg. I oto ze świata rzeczywistości, ze świata walki i grozy młody chłopiec zostaje przeniesiony w świetlistą feerię. Rozsłoneczniony sad, ule, pszczoły, niedosłyszalny ruch i niewidoczne drgania światła. I pośród tego raju impresjonistów — chata z sosnowych belek. Ze schodków schodzi dziewczyna podobna do wątłej murillowskiej madonny.

Spotkanie bez jednego pocałunku, zakończone pożegnaniem w sadzie z bajki, przed powrotem do walki, po śmierć. Motyw, który nam przypomina Grottgera i polski romantyzm.

I jeszcze. W filmie jest scena likwidacji Żydów. Mord tysięcy Żydów zostaje poprzedzony przez „zlikwidowanie" w starej, zrujnowanej kuźni majstra Rosjanina. To preludium: „Dziś mnie, jutro tobie. Wspólny jest wróg i ta sama zawisła nad nami groza". Dla stworzenia nastroju grozy realizatorzy uciekają się do zmiany środków wyrazu.

Mętny, martwy dzień jesienny. Przez nieskończone, puste drogi polne posuwa się mały kondukt pogrzebowy. Trumna na przedzie. Brzmi ponuro pieśń rosyjska. Sceneria nużąca i przytłaczająca. Wtem melodię mącą obce, egzotyczne dźwięki. Rosną, nabierają szczególnej wymowy. I wreszcie pokrywają sobą wszystkie odgłosy. Pełna powagi i siły modlitwa przedśmiertna Żydów. Nad stepami ukraińskimi płynie trumna zamordowanego Rosjanina pod melodię żydowskiego psalmu.

Ale dźwięki te — to nie tylko symbol braterstwa. Stwarzają one realną atmosferę niepokoju i napięcia.

U rozstaju dróg szczekanie psów i krzyki esesmanów mącą i rwą pieśń. Trumnie zamordowanego przegradza drogę nieskończony orszak prowadzonych na śmierć.

I na koniec wielka scena wymordowania tysięcy bezbronnych. Oto jej główne, bardzo sumarycznie podane momenty.

Na dnie wielkiego rowu nieprzejrzany tłum zamarły w oczekiwaniu. Nad nim czarne, skłębione chmury... Konfrontacja planów ogólnych skazańców i zbliżeń twarzy ludzi, szykujących się na przyjęcie swej ostatniej godziny. I grupy oprawców, podnieconych sportowym hazardem lub też obojętnie szykujących się do wypełnienia rozkazu.

Skinienie dłoni w rękawiczce...

Pierwsza seria z automatów.

I oto ze zbiorowego grobu bucha nie bezładny krzyk, jęk, zamęt, nie naturalistyczny chaos dźwięków — lecz śpiew nieoczekiwany, czysty, nabrzmiały patosem i wiarą, szturmujący niebo. Skarga staje się nie do zniesienia, ale niebo pozostaje głuche. Chmury śpiesznie uchodzą znad miejsca zbrodni. Koniec.

Nad niezmierzoną pustką stepu sterczą suche konary drzewa. Zaczepiony o martwą gałąź, czarny żałobny welon powiewa pożegnalnie. Pieśń pomordowanych odbiła się o szklaną pustkę widnokręgu. Lecz nie ginie. Płynie echem po robotniczym miasteczku. Trafia do tych, co ją przechowają.

Konstrukcja sceny, metafory i przenośnie, sposób traktowania śmierci i mordu, prometejska wymowa pieśni — wszak to wszystko romantyzm najczystszej wody. To ten właśnie poetycki patos, któremu wojnę wypowiedział Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko.

Jakże godzi się ogólny styl sztuki z romantyczną pastorałką sceny miłosnej i z romantycznym prometeizmem sceny ludobójstwa?

„Człowiek — to brzmi dumnie"

Realizm socjalistyczny, którego dość typowym choć bynajmniej nie najwybitniejszym wyrazem są „Dusze nieujarzmione", jest syntezą wielu kierunków artystycznych, kształtujących historyczne oblicze sztuki rosyjskiej.

Najważniejszymi jego składnikami są dwa niegdyś przeciwstawne sobie prądy — realizm psychologiczny Tołstoja, Czechowa (a także Gogola i Sałtykowa-Szczedrina) i prometeistyczny romantyzm Puszkina, Lermontowa a wreszcie Majakowskiego. Prądy te połączyły się w jednym łożysku w twórczości Gorkija. „Powinniśmy malować człowieka nie takim jakim jest, lecz takim jakim mógłby być, by dać wzór według którego mamy kształtować siebie i do którego mamy się wznosić" i „Człowiek — to brzmi dumnie" — oto założenia nowego prądu humanitarnego i optymistycznego, noszącego dziś starą nazwę realizmu. .

I w ramach tego realizmu, w ramach **realistycznego** wizerunku życia pojmowanego **romantycznie** jako czyn i służba — swobodnie mieści się zarówno wielka metafora, stylizacja i heroizacja, jak groteska i karykatura. Wszystkie te środki wyrazu mogą dać utwór realistyczny, o ile służą dziełu charakterystyki poszczególnych momentów **realnego życia.**

Zastrzeżenia

Na zakończenie kilka słów krytyki. „Dusze nieujarzmione" — film pod wieloma względami typowy dla sowieckiej kinematografii, w niektórych fragmentach bardzo wymowny, grzeszy — jak mi się wydaje — pewnymi wadami konstrukcji. W środku obrazu akcja ulega załamaniu, dzięki czemu widz odnosi wrażenie, że film mógłby się zakończyć znacznie wcześniej. Pierwszą część obrazu cechuje niemal klasyczna jedność miejsca i bohaterów. Skok do drugiej części — do wędrówek starego Jacenki — choć jest logicznie upozorowany („Muszę rodzinę ratować przed głodem — siebie przed niewolą"), nie jest jednak ani dostatecznie przygotowany, ani artystycznie wykorzystany i usprawiedliwiony.

Gdybyśmy wycięli te nieskończone puste drogi i nie wnoszące nic nowego spotkanie ojca z synem komunistą, widz niewiele by stracił, a obraz zyskałby na zwartości.

Momentem ryzykownym było umieszczenie sceny rzezi, sceny o największym napięciu uczuciowym w środku filmu i zarazem na peryferii akcji głównej. W ten sposób osłabia się siłę naszej sympatii dla bohaterów i strąca się sceny końcowe z tej wyżyny, na jakiej realizatorzy widocznie chcieliby je umieścić. Patos przywrócenia wolności i powrotu do twórczego życia zawisa w powietrzu.

Reasumując: „Dusze nieujarzmione" są filmem o wielkim, choć pod koniec załamującym się napięciu uczuciowym, o mistrzowskiej grze artystów kreujących rolę bohaterów, o kilku ciekawie i oryginalnie potraktowanych scenach — nie pozbawionym jednak wad, odpowiedzialność za które ponosi, jak się wydaje, przede wszystkim scenarzysta.

Zofia Dąbkowska

FILM O WIELKIM MICHAŁ

Na ekranach Z. S. R. R. ukazał się film biograficzny o kompozytorze rosyjskim Michale Glince.

Niżej drukujemy specjalnie dla „Filmu" napisany na ten temat artykuł pióra wybitnego radzieckiego muzyka Dymitra Kabalewskiego.

Red.

Borys Czyrkow, znany z filmu „Maksym", odtwarza rolę tytułową w nowym filmie radzi

Rola Glinki w rozwoju muzyki rosyjskiej podobna jest do roli Puszkina w literaturze.

Glinka był pierwszym kompozytorem rosyjskim, który poznawszy najwyższe osiągnięcia ówczesnej muzyki tak rodzimej jak i zachodnio-europejskiej, wykorzystał swe zdolności dla ukazania niewyczerpanych bogactw, ukrytych w rosyjskiej muzyce ludowej. Był pierwszym rosyjskim kompozytorem, któremu udało się stworzyć obraz prawdziwego bohatera narodowego z niespotykaną dotąd siłą ideowego ujęcia, realistyczną głębią i mistrzostwem artystycznym.

Oto dlaczego film o Glince, zrealizowany przez wytwórnię „Mosfilm", wywołuje nadzwyczaj żywe zainteresowanie u widza.

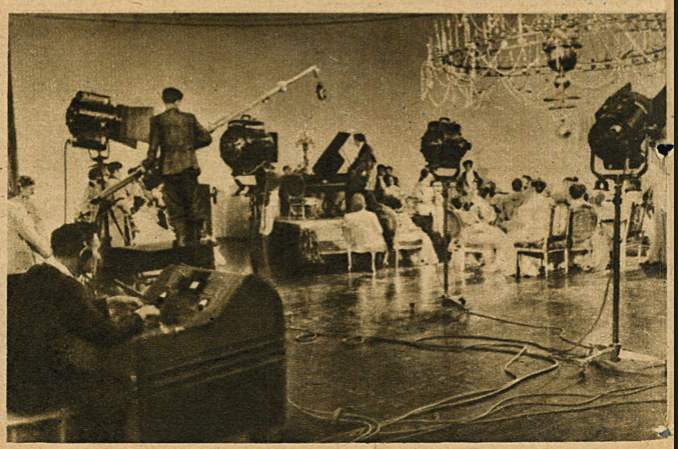
Film ten — to swoiście i z talentem skonstruowana opowieść filmowa o genialnym twórcy „Iwana Susanina".

Dużą rolę w kształtowaniu osobowości Glinki odegrały wrażenia z lat dziecięcych: rosyjskie pieśni ludowe, dzwony cerkiewne, urok rodzimej przyrody. Głęboko zapadły w duszę wrażliwego chłopca obrazy rozpaczy i gniewu ludu, pieśni bohaterskie powstałe w okresie, gdy wojna patriotyczna roku 1812 dosięgła granic guberni smoleńskiej, gdzie w majątku ojca przyszedł na świat i spędził dziecięce lata — Glinka.

Pełen ekspresji obraz rosłego wieśniaka rosyjskiego, który wyrusza na wojnę, pozostaje na długo w świadomości Glinki i w konsekwencji ucieleśnia się w mistrzowsko stworzonej przezeń postaci Iwana Susanina.

Znaczenie tych epizodów z życia kompozytora, bardzo trafnie ukazanych w filmie, wybiega daleko poza granice zwykłej biografii. Wydarzenia r. 1812 znamionują początek nowej ery w rozwoju społeczeństwa rosyjskiego. Wywołały one wielki zryw uczuć patriotycznych, obudziły świadomość narodową i wywarły wpływ nie tylko na społeczno-polityczne dążenia czołowych osobistości owych czasów, lecz w znacznym stopniu spowodowały nawrót sztuki rosyjskiej ku motywom ludowym.

Przy pracy nad filmem w atelier wytwórni „Mosfilm". Poprawka charakteryzacji B. Czyrkowa w przerwie między zdjęciami.



Fotos roboczy. Nakręcanie sceny koncertu fortepianowego w wykonaniu Glinki.

KOMPOZYTORZE

m „Glinka".

Ośmioletni Glinka koncertuje w domu rodzicielskim.

GLINKA

Dalej — widzimy Glinkę już jako młodzieńca, w Petersburgu, w okresie jego znajomości z wybitnymi ludźmi owych czasów — m. in. z Puszkinem, którego osobowość i twórczość wywarły na młodego kompozytora olbrzymi wpływ. Myśl o stworzeniu muzyki, w której by można było wyrazic duszę ludu, stopniowo powstaje i umacnia się w świadomości Glinki. Szuka tematu dla projektowanej opery, takiego tematu, który by mówił o miłości ojczyzny, i to w ten sposób, by można było wyrazić w nim to, co tkwi najlepszego w duszy narodu.

Temat taki podsunął mu Żukowski, i Glinka rozpoczyna pracę nad „Iwanem Susaninem".

Jest rzeczą znaną, że walka Glinki o uznanie ideałów rosyjskiej muzyki ludowej przyniosła mu wiele cierpień i doprowadziła do stanu skrajnej depresji.

„Odebrano mi wszystko — pisał — nawet entuzjazm dla mej twórczości — moją ostatnią ostoję!"

Tylko najwybitniejsi ludzie epoki, czołowi przedstawiciele współczesnego świata artystycznego istotnie zrozumieli i należycie ocenili głęboki sens, prawdziwą ludowość i niezwykłe piękno jego opery.

Zespół aktorski filmu jest starannie dobrany. Najtrudniejsze zadanie — ucieleśnienia na filmie postaci Glinki — spadło na barki aktora Borysa Czyrkowa. W wielu momentach udało mu się znaleźć właściwą drogę rozwiązania problemu.

Z prawdziwym liryzmem potraktowano stosunek Glinki do Katarzyny Kern. Fragmenty te, rozgrywające się na tle romansu „Pamiętam cudowną chwilę...", poświęconego Katarzynie Kern (Puszkin poświęcił ten wiersz jej matce — Annie Kern) i wspaniałego walca-fantazji, który Glinka także dla niej napisał — należą do najbardziej poetycko ujętych epizodów filmu.

Wielką i odpowiedzialną rolę w filmie gra, oczywiście — muzyka. Wissarion Szebalin, który opracował muzyczną oprawę filmu, doskonale wywiązał się ze swego trudnego zadania. Wspaniale brzmią pieśni ludowe, w większości wypadków łącząc się harmonijnie z obrazami rosyjskiej przyrody.

Film stoi na wysokim poziomie, co jest zasługą nie tylko autora i reżysera Lwa Arnsztama, lecz także dekoratora Kapłunowskiego, operatorów Al. Szelenkowa i Jolanty Czen, i całego zespołu realizatorskiego.

W 90-tą rocznicę śmierci Glinki powstał bardzo dobry film o wielkim kompozytorze rosyjskim.

Dymitr Kabalewski
(Moskwa)

Nastrojowy plener filmu „Glinka".

Glinka opuszcza Petersburg.

WROTA NOCY

Film „Wrota nocy" został zrealizowany przez Marcela Carné na podstawie scenariusza Jacques Préverta. Role główne grają: Pierre Brasseur, Yves Montand i Natalie Nattier. Według opinii krytyków francuskich film osiągnął bardzo wysoki poziom artystyczny i jest „chlubą kinematografii francuskiej". Pod względem kasowym „Wrota nocy" padły, publiczność zdecydowała, że jest to obraz zbyt pesymistyczny.

Drukujemy po raz pierwszy fragment scenariusza reżyserskiego. Scenariusz taki dzieli się graficznie na dwie części: obraz i dźwięk (wzgl. dialog). Każde ustawienie aparatu oznaczone jest kolejnym numerem. W scenariuszu używa się skrótów, które uzmysławiają proporcję obiektów na ekranie.

W poniższym fragmencie użyto następujących skrótów:
O = plan ogólny, Ś = plan średni, A = plan amerykański (półzbliżenie), wreszcie Z = wielki plan (zbliżenie).

Osoby:

Jan — Yves Montand,

Raymond — Raymond Bussieres,

Pani Lecuyer — Sylvia Bataille.

Mieszkanie Lecuyer'ów.

Klatka schodowa, aparat obejmuje zakręt schodów. Na dalszym planie drzwi mieszkania Lecuyer'ów.

51. O. Człowiek w szarym ubraniu, widziany od tyłu wchodzi na ostatnie stopnie. Drzwi otwierają się niespodziewanie i siedmiu młodych chłopców, ubranych ubogo, bardzo wesołych, zbiega pędem w dół, napełniając klatkę schodową stukotem drewnianych podeszew.

CHŁOPCY:
— Korki! Na kanale, na kanale na pewno wyłowimy korki!

Człowiek w szarym ubraniu znajduje się naprzeciwko drzwi, gdy wyłania się ostatni chłopiec, 7 lub 8-letni, nieco lepiej ubrany.

52. Ś. (Najazd i panorama).

Chłopak en face, mężczyzna fotografowany z boku.
Chłopak zatrzymuje się, patrząc uważnym wzrokiem na nieznajomego. Krzyczy przez ramię:

CHŁOPAK:
— Mamo, przyszedł jakiś pan.

Patrzy jeszcze przez chwilę na mężczyznę, potem zbiega (tak jak poprzednicy), krzycząc:

— Hej! Hej! Chłopcy! Czekajcie na mnie!

Fragment z filmu „Wrota Nocy".

Aparat ślizga się w prawo.

Chłopak znika w lewo, mężczyzna odwraca się i patrzy za nim...

Wtedy otwierają się drzwi mieszkania. Ukazuje się jakaś kobieta. Mężczyzna zwraca się ku niej.

53. Ś. (Powrót do 52).

Młoda kobieta „en face", mężczyzna z profilu (miękki profil).

Jest to bardzo miła, młoda kobieta, która patrzy na niego z uśmiechem.

54. Ś. Mężczyzna „en face", kobieta z profilu (jak wyżej).

MĘŻCZYZNA: (zażenowany)
— Pani Lecuyer?

55. Ś. (tak jak 53).

PANI LECUYER: (uśmiechając się)
— To ja, pan sobie życzy?...

56. Ś. (tak jak 54).

Mężczyzna patrzy na kobietę, waha się; można się domyślić, że tego co ma do zakomunikowania, nie może powiedzieć na schodach.

57. Ś. (tak jak 53).

Widząc jego zażenowanie, kobieta ciągle uśmiechnięta, mówi:

— Proszę, niech pan wejdzie.

Mężczyzna wchodzi, kobieta zamyka za nim drzwi.

58. Ś. (Najazd i Panorama).

Przedpokój. Mężczyzna i kobieta przechodzą do jednego z pokojów.

Aparat ślizga się panoramicznie z lewej ku prawej i odkrywa:

wielokątne zagłębienie w ścianie, które służy za graciarnię. Widać zabawki, przeważnie używane, inne zupełnie zniszczone walają się po podłodze.

Mężczyzna zwraca uwagę na zabawki, kobieta podchwytuje jego spojrzenie —

— Bardzo pana przepraszam, panuje tu trochę nieporządek. Z dziećmi nigdy nie wiadomo...

Aparat panoramuje w prawo i śledzi...

... mężczyznę i kobietę, którzy dochodzą do progu pokoju jadalnego.

59. Ś. Mężczyzna „en face" patrzy wokół siebie.

60. O. Pokój jadalny.

Rozmiary pokoju niewielkie, jasne ściany. Po lewej — kredens, po prawej okno; w narożniku przy oknie mruczy piecyk żelazny, rozpalony do czerwoności.

Na stole pośrodku — bielizna świeżo odprasowana, żelazko elektryczne.

61. Ś. Pani Lecuyer „en face", mężczyzna z profilu (miękki profil).

Kobieta zaskoczona nieśmiałością mężczyzny, wskazuje mu krzesło przy stole.

Bierze drugie krzesło i siada między stołem a kredensem.

62. Ś. Mężczyzna „en face", kobieta z profilu (jak wyżej).

MĘŻCZYZNA (JAN): (mówi z zażenowaniem)
— Jestem przyjacielem pani męża... Tak, przyjacielem Raymonda... (zniżając głos). Powinienem był przyjść już dawno, ale... (nagle urywa i z coraz większym zakłopotaniem). **Ciepło tu u pani...**

63. Ś. (tak jak 61).

PANI LECUYER:
— Tak, na szczęście mamy trochę węgla, co dziś takie rzadkie...

64. Ś. Jan „en face".

JAN:
— Tak jak w czasie dawnych, dobrych dni... (znów zniżając głos). **Proszę mi wybaczyć moje wtargnięcie** (nagle brutalnie). **Po co owijać w bawełnę!...** (Patrzy na nią i opuszcza głowę).
... Przynoszę pani złą nowinę!

65. Ś. Pani Lecuyer „en face".

PANI LECUYER:
— Złą nowinę?

66. Ś. Jan.

JAN:
— Tak, Raymond...

67. Ś. Panorama (dochodzi do pani Lecuyer).

Pani Lecuyer podnosi się zwolna, wlepiając wzrok w Jana i mówiąc:

PANI LECUYER: (nagle wstrząśnięta)
— Stało mu się coś?

68. Ś. (tak jak 66).

JAN:
— Tak.

FRAGMENT SCENARIUSZA

69. A. Oboje, kobieta „en face", mężczyzna z profilu.

Pani Lecuyer zbliża się do Jana i pochyla się nad nim coraz bardziej zaniepokojona.

PANI LECUYER:
— Coś poważnego?... Wypadek?...

70. A. Jan „en face", pani L. z profilu.

Jan patrzy na kobietę, nie odpowiadając.

71. A. (tak jak 69).

— Przecież to niemożliwe! Niech pan mi odpowie... Chyba on nie...

Nie jest w stanie wymówić słowa, błagając wzrokiem Jana, by rozwiał jej obawy.

72. A. (tak jak 70).

Jan odwraca lekko głowę i szepcze:

JAN:
— Tak...

73. A. (tak jak 69).

Kobieta zupełnie złamana, nie odpowiada.

Słychać dzieci, wchodzące z hałasem.

74. A. Pani Lecuyer, Jan, w środku Cricri.

CRICRI:
— Mamo... Czy to prawda, że gdy kotka urodzi, trzeba jej włożyć naszyjnik z korków? aby miała dobry pokarm...?

75. A. Panorama. Wszyscy troje. Cricri filmowany od tyłu.

PANI LECUYER (nieprzytomnie):
— Tak, to prawda... Idź się bawić, Cricri...

Dziecko odchodzi w lewo, pani L. zwraca się do Jana i pyta z przejęciem:

— ... co mu się stało?

76. Z. Mężczyzna „en face", zarys profilu kobiety.

JAN: (cicho, lecz bez wahania)
— Rozstrzelany na forcie Romainville... pod koniec czerwca...

77. Z. Pani Lecuyer.

Wydaje się zupełnie oszołomiona, słucha nie rozumiejąc, tak jakby do niej mówiono po chińsku. Patrzy nieprzytomnie na gościa, powtarzając półgłosem:

PANI LECUYER:
— Pod koniec czerwca... w Romainville...

78. Z. Mężczyzna (jak 76).

JAN: (w tonie przepraszającym)
— Tak, powinienem przyjść wcześniej... powiedziałby kto może, że umyślnie zwlekałem... lecz naprawdę nie mogłem...

79. Z. Pani Lecuyer (jak w 75).

Zaledwie Jan skończył mówić, gdy kobieta powtarza raz jeszcze tragiczne zdanie:

PANI LECUYER:
— Pod koniec czerwca?...

...podnosi głowę, oddala się

(panorama)

i wybucha głośnym śmiechem, którego nie może powstrzymać.

— Wybaczy pan, ale... (zaśmiewa się) **to silniejsze ode mnie...**

... w czerwcu, a tak się już wystraszyłam! Sądziłam, że to wypadek (śmieje się.) **Och, jak jestem zadowolona!...**

80. Z. Mężczyzna.

Jak wrośnięty w ziemię, patrzy na panią Lecuyer, jakby miał przed sobą wariatkę.

81. O. Drzwi wejściowe z sieni.

Drzwi otwierają się. Wchodzi drugi mężczyzna. Jest to człowiek o obliczu szczerym i wyraźnie sympatycznym. Na twarzy ma bliznę, ubrany jest bardzo porządnie. Zdziwiony patrzy w kierunku pokoju jadalnego, gdyż słyszy:

nieopanowany śmiech pani Lecuyer.

82. O. Pokój jadalny, widziany z przedpokoju.

Mężczyzna wchodzi, widać go z lewej przez plecy. Pani L. na dalszym planie po lewej.

MĘŻCZYZNA II:
— Jak widzę, nikt się tu nie nudzi.

Mężczyzna II zwraca głowę w kierunku gościa pani Lecuyer, którego na ekranie nie widać.

83. S. (Panorama).

Wszyscy troje „en face".
Mężczyzna II poznaje gościa i wybucha gwałtowną radością.

— Ach! To dopiero niespodzianka!

Podczas, gdy gość osłupiały podnosi się z krzesła, mężczyzna drugi rzuca walizę na stół i bierze ciągle jeszcze nieprzytomnego Jana w ramiona.

JAN: (wstając, zduszonym głosem)
— Raymond!

Tłumaczył BEL

3 ZE WSPOMNIEŃ KINOMANA
ASY NIEMEGO EKRANU

1.

Gdy wspominam swe młodzieńcze lata, które były zarazem młodzieńczymi latami filmu, na ekranie wyobraźni uplastyczniają się dawno przeżyte wrażenia.

Czasem błogo jest tak dać nurka w przeszłość, w swe „bezgrzeszne lata" entuzjastycznych zachwytów dla X Muzy, przenieść się w czasy, w których film był jeszcze „wielkim niemową", a kilkuosobowa orkiestra potęgowała nastrój, grając pod ekranem stereotypowe melodie.

30 i więcej lat temu film służył wyłącznie celom rozrywkowym. Dawał publiczności zabawę i odpoczynek, odrywał widza od szarzyzny dnia codziennego. Jakaś głębsza ideologia, tendencyjność czy propaganda były mu obce. Producenci dbali przede wszystkim o to, by filmy miały frapującą treść, barwną, sensacyjną fabułę — a zwłaszcza bogatą, olśniewającą wystawę. Poza tym dużo dynamiki, ruchu, tempa.

W tych „zamierzchłych" czasach nie istniały żadne ograniczenia natury politycznej i wojennej. Podczas pierwszej wojny światowej wyświetlano na terenie b. zaboru austriackiego cały cykl filmów amerykańskiej wytwórni „World" (z takimi gwiazdami jak Robert Warwick, Clara Kinball Young i Alice Brady) oraz włoskie filmy monumentalno-historyczne, m. in. imponującą „Cabirię" wg Gabriela d'Annunzio. To że Ameryka i Włochy prowadziły wojnę z państwami centralnymi, nie stanowiło żadnej przeszkody w wyświetlaniu filmów amerykańskich w Austrii i Niemczech.

W okresie tym niezwykły rozkwit przeżywała zwłaszcza duńska produkcja filmowa. Jej aktorzy byli najpopularniejszymi gwiazdami Europy. Ich nazwiska zapewne nic nie mówią dzisiejszej publiczności. Ale właśnie dlatego chcę je przypomnieć.

Waldemar Psylander, Gunnar Tolnaess i Olaf Fönss — bohaterowie wytwórni „Nordisk" (niedźwiedź na kuli ziemskiej — to jej znak firmowy).

2.

Pierwszy z nich — Psylander był tym, który wprowadził na ekran psychologicznie pogłębioną i w porównaniu do innych aktorów bardziej spokojną i opanowaną grę, pewną oszczędność mimiki i gestów. Wzruszał widzów do łez w scenach dramatycznych. Jasne, stalowe oczy z nieodzownym monoklem, spojrzenie głębokie i marzące podbijało serca kobiet. Otoczony był nimbem swej przedwczesnej śmierci u szczytu sławy. Świadomość, że ten, który żyje, cierpi i umiera na ekranie, nie należy już do żyjących, potęgowała tragizm głęboko przeżywanych przez widzów scen.

„Tragedia aktora Romaya" — to jeden z jego najpopularniejszych filmów. Psylander w roli słynnego aktora Romaya przeżywa przygodę miłosną, która mści się na nim strasznie, druzgocąc jego karierę, szczęście osobiste i odbierając mu życie.

Melodramatyczna treść tego filmu śmieszyłaby dziś swą przesadą i nagromadzeniem przejaskrawionych, nieraz makabrycznych efektów. Tym większa zasługa Psylandra, że swą skupioną, pełną prawdy życiowej grą potrafił ratować filmy tego rodzaju od grożącej im śmieszności, nadać im cechy „historii z prawdziwego zdarzenia" i dostarczyć widzom głębokich przeżyć emocjonalnych i estetycznych. Psylander był też wysokiej klasy odtwórcą ról amantów w ówczesnych komediach filmowych.

3.

Druga męska postać wyłania się z przeszłości. Wysoki, rasowy, o pięknych rysach i wytwornej sylwetce — Gunnar Tolnaess, niezapomniany bohater filmu „Faworyta maharadży". Uroda Gunnara Tolnaessa była tego rodzaju, że większość późniejszych amantów, nie wyłączając Valentina i Ramona Novarro, wygląda w zestawieniu z nim mdło i mydełkowato. Tolnaess reprezentuje typ dżentelmena, dobiegającego czterdziestki, a taki właśnie był wówczas ideałem amanta. Jego pogodny, mądry uśmiech potrafił mówić wiele o wielkiej miłości. Tolnaess wystąpił w dwóch filmach, które zrobiły szaloną furorę i do dziś dnia utkwiły mi głęboko w pamięci: „Faworyta maharadży" i „Najukochańsza żona maharadży". Partnerką jego była czarująca Lili Jakobsen.

Dalszym filmem Tolnaessa był „Okręt niebieski", który ukazał się pod koniec pierwszej wojny światowej, wyprzedzając o wiele lat inne filmy fantastyczne.

Nakręcony nieco później „Prometeusz" (w 2 seriach) ukazuje Tolnaessa jako szlachetnego odludka, samotnika i mizantropa, unikającego ludzi, którego dopiero ofiarna miłość kobiety, zagnanej burzą do jego samotni, godzi ze światem i przywraca społeczeństwu.

Wielka skala talentu tego aktora pozwalała mu także odnosić sukcesy w komediach.

4.

I wreszcie postać trzecia — Olaf Fönss, amant najbardziej charakterystyczny z całej trójki. Rysy twarzy twarde, wydatne, wysokie czoło, przenikliwe spojrzenie stalowo szarych oczu.

Fönss był bohaterem kilku serii fantastycznego „Homunculusa", sztucznego człowieka, wytworzonego wśród kotłów, słojów i retort chemicznego laboratorium. „Homunculus" powołany do życia wyobraźnią uczonego rozpoczął swą ciężką i żmudną wędrówkę przez życie, by poznać ludzkie cierpienia, troski i rozczarowania, zaznać prawdziwej, głębokiej miłości ku kobiecie i wreszcie zginąć jak prawdziwy człowiek z krwi i kości.

Ostatni raz zabłysnął Olaf Fönss w znakomitym „Indyjskim grobowcu" świetnego reżysera Joe Maya, gdzie dał koncert gry aktorskiej obok takich asów ekranu, jak Mia May, niedawno zmarły Konrad Veidt i nieżyjąca już od dawna Lia de Putti. Był pełen ekspresji i wyrazu zwłaszcza w scenach rozgrywających się wśród trędowatych.

5.

Ci trzej niezapomniani amanci filmu duńskiego urzekali i czarowali 30 lat temu publiczność całego świata a przede wszystkim płeć piękną.

Czemu mogli zawdzięczać swą ówczesną sławę?

Okres poprzedzający ich pojawienie się na ekranach był pierwszą, fundamentalną a zarazem najprymitywniejszą fazą w rozwoju europejskiej sztuki filmowej. W tym okresie aktor i jego gra w sensie odzwierciedlenia przeżyć wewnętrznych bohatera były na ekranie rzeczami drugorzędnymi. Wartka akcja, ruch, oszołamiające tempo rozwoju sensacyjnej fabuły i nagromadzenie efektów wzrokowych — te momenty przemawiały najlepiej do wyobraźni widza. Aktorzy byli jedynie lalkami, marionetkami, poruszanymi szybciej lub wolniej, stosownie do wymogów tempa akcji.

Ten stan rzeczy ulega zmianie z chwilą pojawienia się trzech wspomnianych bohaterów filmowych. Ich wspólną zasługą jest to, że wywalczają aktorowi pełne prawo obywatelstwa na ekranie. Aktor — pierwiastek psychologiczny jego gry, odsłaniający przeżycia duchowe bohaterów, element teatru w najlepszym tego słowa znaczeniu — wybija się w filmach na plan pierwszy.

Widz zaczyna się przejmować konfliktami wewnętrznymi postaci na ekranie, interesuje się sposobem, w jaki bohaterowie uzewnętrzniają swe przeżycia, zwraca uwagę na ich grę, gestykulację, wyraz twarzy i oczu. Zaczyna poznawać i lubić pewne typy aktorów i aktorek. Chce oglądać jak najwięcej filmów ze swymi ulubieńcami, których mniej lub więcej skrycie adoruje a często naśladuje manierami, sposobem bycia i ubierania się. Następuje okres filmów z gwiazdami (starfilms) — nakręcanych prawie wyłącznie dla popisu ulubieńców publiczności. Gwiazdy decydują teraz o filmie, dla nich dobiera się odpowiednie scenariusze i reżyserów.

Film wchodzi w drugą fazę swego rozwoju, wzbogacony o aktora i pierwiastek psychologicznie pogłębionej gry, wzorowanej na najlepszych tradycjach teatralnych.

Bolesław Sołtys

Waldemar Psylander

Gunnar Tolnaess

Olaf Fönss

KSIĄŻKA ZAŻALEŃ

DLA MAS CZY DLA WYBRANYCH

Podwyżka cen biletów do kin spotkała się na ogół w prasie ze stanowiskiem pełnym zrozumienia dla konieczności gospodarczej tego kroku.

W kroczyliśmy w okres realizacji umów międzypaństwowych, dotyczących importu filmów. Na polskie ekrany wchodzą filmy nowej produkcji amerykańskiej, angielskiej francuskiej i czeskiej.

W ramach planu trzyletniego weszliśmy w okres planowej rozbudowy polskiej kinematografii.

Budowa nowych kin, rozszerzenie bazy technicznej produkcji, regulowanie należności z tytułu umów z zagranicą, wszystko to wymagało ustalenia wysokości dochodu na realnym poziomie i wreszcie rewizji cen biletów kinowych.

Dwa punkty widzenia wzięte były głównie pod uwagę:

rentowność kinoteatrów i stworzenie zdrowych podstaw finansowych dla samowystarczalnej gospodarki finansowej kinematografii polskiej.

Proponowane podwyższenie cen było obszernie analizowane i wreszcie zatwierdzone przez Centralny Urząd Planowania.

„Dziennik Łódzki" (nr 98) zapytuje: **„Czy słuszne obciążenie ludzi pracy?"** W. Orłowski, autor „rozważań nad nowym cennikiem w kinach", jak sam określił swój artykuł, pisze:

„Pod wpływem opinii publicznej i umów państwowych „Film Polski" zaczyna nolens volens sprowadzać do kraju nowe filmy zagraniczne i, oczywiście, słono za nie płacić. Nie tak jednak słono, by uczynić budżet kin deficytowym."

„(Poprzednie dochody z kin) wystarczałyby jednak aż nadto, gdyby nie musiały być zużyte na pokrywanie masy deficytowych imprez, astronomicznych wydatków administracyjnych — objaw naturalny w sytuacji, gdy wielkie sumy idą na koszty realizacji filmów, które skazane są na „dożywotne więzienie" na półkach w laboratorium itd. itd.

Czy „nowe taryfy" w kinach nie należało by jednak poddać rzeczowej rewizji i uchylić rąbka tajemnicy, jaką owiane są wszelkie posunięcia kasowe „Filmu Polskiego"?"

Jak widać, p. Orłowski należy do ludzi dobrze poinformowanych **(abonament agencji JPP)** i mógłby podjąć się „uchylenia rąbka tajemnic finansowych „Filmu Polskiego"."

„Wieczór Warszawy" (nr 96) jest innego zdania i w dłuższym artykule, omawiającym kwestię cen biletów do kin, pisze:

„Czy naprawdę skandal, że bilety podrożały? Wcale. To tylko przyzwyczailiśmy się do tanich kin. Przed wojną stosunek cen biletów teatralnych do kinematograficznych wyrażał się jak 2:1. Dziś bilet do teatru na dobre miejsce kosztuje 200—300 zł, a nawet do 400 zł. A kino? Najlepsze miejsce w najbardziej eleganckim kinie kosztowało do Wielkanocy 90 zł. A więc nawet wobec podwyżki cen owe 120 zł nie jest jeszcze sumą zbyt wygórowaną... Ulgi w cenach biletów do innych kin są znaczne. Dostają je Związki Zawodowe, wojsko, młodzież szkolna oraz studenci... Cena biletów ulgowych waha się od 20 do 35 zł, a więc dla rzesz pracowniczych jest dostępna."

(zen)

*

KTÓŻ Z NAS JEST BEZ BŁĘDÓW!...

„Nasz obiektyw", zgodnie z zasadą „widzisz źdźbło w oku bliźniego, a nie widzisz belki we własnym" — wyszukuje troskliwie gaffy, jakie złośliwy chochlik drukarski rozrzuca szczodrze na łamach prasy krajowej.

Tymczasem wystarczy przejrzeć uważnie numery naszego pisma, by stwierdzić, że w **„Filmie"** grasują przynajmniej dwa chochliki.

Korektor w Poznaniu, zapytany co o tym sądzi, wyraził przypuszczenie, że korektę robi redakcja w Łodzi. Redakcja myślała natomiast lekkomyślnie, że należy to do obowiązków korektora poznańskiego. Jak z tego wynika, źródło zła leży na linii Łódź—Poznań.

Aby radykalnie poprawić sytuację, — korektę dalszych numerów powierzono konduktorowi pociągu pośpiesznego Łódź—Poznań. (rd)

SKĄD TA WIADOMOŚĆ?

Prasa warszawska, a za jej śladem krakowska i łódzka, podały nieodpowiadającą prawdzie wiadomość o filmowaniu przez operatora „Filmu Polskiego" **potyczki balingrodzkiej** z UPA, w której zginął gen. Świerczewski.

Wydawało by się, iż tak ważną wiadomość przed puszczeniem w świat należało by sprawdzić przynajmniej... w „Filmie Polskim", ale redakcje pism uważały to za zbyteczne.

W wyniku: reportaż filmowy o walkach z UPA, o realizacji którego obszernie pisaliśmy w „Filmie" w nr. 9—10, a ukazanie się którego zapowiedzieliśmy w nr. 13, został przez prasę zaanonsowany w sensacyjnej formie, zawierającej zupełnie błędną treść.

Pisząc o nakręcaniu filmów, warto nakręcić nieraz tarczę telefonu, by sprawdzić ścisłość uzyskiwanych „drogą prywatną" informacji. (a)

KONSPIRACJA W NIEBIE

Przeglądając w dniu 11 kwietnia br. w gazetach warszawskich rubrykę repertuaru kinoteatrów, uwagę zwracał program kina „Palladium".

KINA

PALLADIUM (Złota 7/9): „Dusza ujawniona".
ATLANTIC (Chmielna 33): od godz. 14 „Rywal Jego Królewskiej Mości".
POLONIA (Marszałkowska 58): „Kobieta ognia".

Podczas seansu na salę wkroczyła Komisja Amnestyjna. Dusze ujawniły się i po otrzymaniu zaświadczeń, poczynając od następnego dnia, szły na ekranie jako „nieujarzmione". (r).

*

ZA PIĘKNE OCZY...

W **„Kurierze Wielkopolskim"** z dnia 9 kwietnia rb. czytamy wzruszający artykuł, którego nagłówek wprowadza nas w pewne zakłopotanie. Brzmi on:

MICHEL MORGAN

Czy chodzi tu o **Michel** — gwiazdę rodzaju męskiego, czy o **Michele** — gwiazdę rodzaju żeńskiego?

W całym artykule autor nie może zdecydować się na kobiecą odmianę tego imienia.

Z prawdziwym jednak zdumieniem czytamy następujący passus:

„A że Michel Morgan ma piękne i pełne wyrazu oczy, świadczy przyznanie jej na zeszłorocznym Międzynarodowym Festiwalu Filmowym nagrody za najlepszą aktorską kreację kobiecą."

Czy naprawdę **tylko za piękne oczy** „Michel" Morgan otrzymała pierwszą nagrodę na Festiwalu Filmowym? A my sądziliśmy naiwnie, że zdecydował o tym talent. (lb).

*

CO MA PIERNIK...

„Express Wieczorny" (nr 97) powodowany troską o dobro polskiej kinematografii drukuje w rubryce „Czytelnicy piszą" wypowiedź jednego ze swych czytelników, który „tą drogą zwraca się do Dyrekcji Filmu Polskiego o wyprodukowanie obrazu historycznego, opartego na książce Sienkiewicza — „Krzyżacy"."

List redakcja opatrzyła zdecydowanym tytułem: **„To stanowczo lepsze niż „Zakazane piosenki"."**

Przy okazji warto przypomnieć „złotą myśl", że wszelkie projekty, a zwłaszcza te na papierze są na ogół stanowczo lepsze, niż jakiekolwiek projekty zrealizowane. (xy)

STABILIZACJA ŻYCIA FILMOWEGO W POLSCE

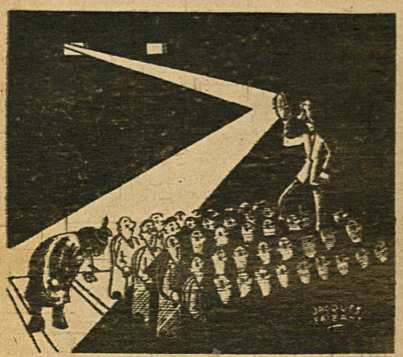
Jako uzupełnienie **reportażu o Studio kukiełkowym**, zamieszczonego w 16-tym numerze „Filmu", podajemy obecnie wiadomość o utworzeniu Zw. Zawodowego Kukiełek R. P. Najmniejsi aktorzy, wyzyskiwani dotychczas niemiłosiernie przez swych chlebodawców Potockiego i Wasilewskiego, postanowili się zrzeszyć dla obrony swych interesów zawodowych.

Należy podkreślić niezwykłą solidarność kukiełek, które mimo iż należą do dwóch wrogich obozów (grupa Wasilewskiego i grupa Potockiego), zapomniały o dzielących je antagonizmach i zdobyły się na gest godny największego uznania. Tym samym uczyniony został poważny krok na drodze stabilizacji i dalszego rozwoju kinematografii krajowej. (p)

Gorącym zwolennikiem idei związkowej był Paweł, bohater krótkometrażówki Potockiego...

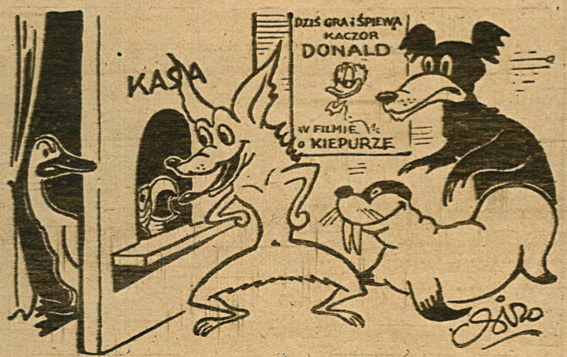
... natomiast Gaweł, znany reakcjonista, długo nie mógł przeboleć faktu demokratyzacji życia społecznego kukiełek.

ZAGRANICZNY HUMOR FILMOWY



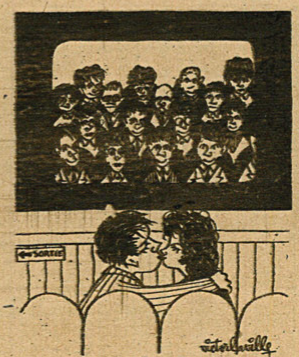
— Czy odnalazłaś wreszcie swoją dwuzłotówkę?

(„L'Ecran Français")



— Co do mnie, to poproszę, by Kaczor był dobrze przypieczony...

(„L'Ecran Français")



Zmiana programu.

(„La Marseillaise")

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

CZECHOSŁOWACJA

Barrandow — stolica filmu czechosłowackiego, staje się zwolna jednym z głównych ośrodków filmowych Europy. Według opinii filmowców radzieckich, francuskich, i angielskich, którzy kolejno zwiedzali ateliers i urządzenia techniczne Barrandowa, studia filmowe czeskie są dzisiaj najlepiej wyposażone w całej Europie, wliczając w to najnowocześniejsze studia angielskie. Wobec mnogości hal do zdjęć i rozbudowanego laboratorium filmowego, sama Czechosłowacja mimo intensywnej produkcji filmowej nie jest w stanie w 100% wykorzystać wszystkich hal do zdjęć.

W roku 1946 nakręcono w Barrandowie 4 filmy radzieckie. W roku 1947 powstaną tam dalsze radzieckie filmy barwne oraz najprawdopodobniej 5 filmów angielskich koncernu J. A. Ranka. W studiach tych dobiegają też końca zdjęcia wnętrz do polskiego filmu „Ulica Graniczna" realizacji Aleksandra Forda.

Wobec istnienia Barrandowa i dogodnego położenia Pragi w samym sercu Europy, stolica Czechosłowacji staje się bez wątpienia wielką metropolią filmową. Obok stałych przedstawicieli filmowych Związku Sowieckiego, Francji i Anglii, działa tam także od kilku miesięcy placówka amerykańska „Motion Pictures Export Association" (Zjednoczenie eksportowe amerykańskich producentów filmowych).

Przed okresem hitlerowskim „stolicą amerykańskiego filmu" w Europie był Berlin, potem stał nią się Paryż, obecnie wszystkie atrybuty dla Europy Wschodniej przejęła Praga.

Takie znaczenie Pragi nakłada duże obowiązki na czeskich realizatorów filmowych. Pod względem ilości jak i jakości filmy czeskie, realizowane w roku 1947, mają prześcignąć poziom osiągnięty w roku 1946.

Opinię najlepszego filmu w roku ubiegłym uzyskał „Niesforny bakałarz". Na zdjęciu widzimy reżysera O. Vavra i operatora J. Rotha podczas nakręcania scen do tego filmu.

Dwa filmy najnowszej produkcji zostały już ukończone. Jest to komedia filmowa z czasów okupacji pt. „Nikt nic nie wie" reżyserii J. Macha, według scenariusza J. Schmidta oraz „Opowieści starej Pragi" według czeskiego pisarza Nerudy, reżyserii J. Krejcika.

W przygotowaniu znajduje się film długometrażowy, składający się z 5 bajek znanego autora Karola Capeka. Reżyseruje Martin Fric.

WŁOCHY

Włochy są jednym z tych krajów europejskich, w których można by nakręcać znacznie więcej filmów niż to się dzieje. W całym kraju istnieje we wszystkich krytych halach 60 możliwości równoczesnego ustawiania dekoracji. Spośród tych możliwości jedna tylko wytwórnia „Scalera Films" posiada 14 scen do nagrywania filmów. We wszystkich włoskich ateliers filmowych można by łącznie nakręcić rocznie 110 filmów. Produkcja właska ogranicza się jednak z rozlicznych powodów do 45 filmów rocznie.

Najważniejszą przeszkodą w realizacji filmów jest zajęcie dużej części Cine-Citta przez bezdomnych z Rzymu. Okupują oni jeszcze ponad 50% hal do zdjęć, podczas gdy o odbudowie zniszczonych dzielnic na razie się tylko mówi. Spośród produkcji roku 1946, pięć filmów, które ukazały się poza granicami Italii zdobyło sobie znaczny rozgłos i wyrobiło filmowi włoskiemu dobrą opinię. Są to: „Słońce jeszcze świeci" reżyserii Aldo Vergano, „Rzym, miasto otwarte" reżyserii Rosseliniego, „Paisa" tego samego reżysera, „Bandyta" reżyserii Alberto Latuada ora „Niepowodzenia signora Travet" reżyserii Mario Soldatii.

Fragment z ostatniego filmu zagranego bardzo dobrze przez Carlo Campanini, Verę Carmi, Gino Cervi i innych, reprodukujemy obok.

Najpopularniejszą artystką we Włoszech jest Anna Magnani, bohaterka filmu „Rzym, miasto otwarte".

W bieżącym roku rozpoczęła się współpraca filmowa włosko-francuska. Realizatorzy francuscy kręcą w Rzymie następujące filmy włoskie: „Wielka jutrzenka" (reżyser: René Faure), „Zakonnica z Parmy" (reżyser: Christian Jacque) oraz „Taniec śmierci" (reżyser: Marcel Cravenne, w roli głównej Erich v. Stroheim).

Rynek filmowy włoski jest bardzo pojemny. W całych Włoszech istnieje 6341 sal kinowych, z których tylko 537 zostało zniszczonych bombardowaniem i dotychczas nie odbudowanych. Najwięcej kin posiada miasto Mediolan: 354, Rzym: 239, wszystkie inne większe miasta: Turyn, Genua, Neapol, Wenecja, Bolonia i Bari mają znacznie ponad sto kin.

Dodać do tego trzeba, że kina są bardzo obszerne. Główne kina Mediolanu i Rzymu liczą po 1500—1800 miejsc, mniejsze zawsze powyżej 700 miejsc.

Gdy porównamy do tych cyfr przedwojenną Warszawę z swymi 53 kinami, widzimy dopiero jasno, jak ważną rolę gra film nawet w krajach średnich. Dochód brutto kin włoskich wyniósł w ubiegłym roku 18 miliardów lirów!

STANY ZJEDNOCZONE

460 milionów dolarów! Co to za cyfra? Tyle przeznacza amerykański przemysł filmowy na produkcję filmów w roku 1947! Powstanie z tego 495 filmów, czyli przeciętnie film będzie kosztować więcej niż 900 000 dolarów. Oczywiście tak poważne zaangażowanie kapitałów w produkcję ma jakieś uzasadnienie. Jest nim zupełnie rekordowy, nigdy nie notowany dochód, który osiągnęły amerykańskie wytwórnie filmowe w roku 1946. Dochód ten po raz pierwszy w historii filmu przekroczył 100 milionów dolarów czystego zysku.

Równocześnie zaznacza się w Hollywood zmiana polityki wielkich wytwórni, które produkują znacznie mniej filmów, za to prawie wszystkie w klasie „A". Przykłady: Wytwórnia „Metro" rok 1939, 53 filmy, w tym 2 — „lux-specials", 10 — klasy „A" i 31 — klasy „B". Rok 1947: 24 filmy, w tym 20 — klasy „A" i 4 — klasy „B".

Tak samo rzecz przedstawia się w innych wielkich wytwórniach. Olbrzymia ilość filmów „Western" (z „Dzikiego Zachodu") produkowana jest przez mniejsze wytwórnie, które nie mają swych przedstawicielstw w Europie.

Zwiększenie wydatków na produkcję odnosi się też do filmów krótkometrażowych, które dotychczas były nieraz traktowane po macoszemu. Wielkie wytwórnie zapowiadają ogółem 542 filmy krótkometrażowe (r. 1946 — 442). Na czele stoi wytwórnia „Columbia" z 112 filmami, Koszt filmu krótkometrażowego wzrósł z 40—50 000 dolarów na 60—75 000 dolarów.

Powyższe dane ukazują naturalnie tylko jedną stronę medalu. Wytwórnie osiągają swe olbrzymie zyski, nie tylko dzięki ogromnej propagandzie i przyzwyczajeniu Amerykanina do chodzenia do kin. Dzieje się to głównie kosztem oszczędności w produkcji, tam gdzie tylko da się zaoszczędzić. W ten sposób pokrzywdzeni są wszyscy mniejsi pomocnicy filmu, statyści, epizodyści, wszyscy ci, którym nie udało się wybić w jakiś sposób.

Istnieją też autorzy i realizatorzy, którzy mają dosyć hollywoodzkiego blichtru i „box office", przeto — korzystając z pomocy doskonałych środków technicznych, opuszczają Hollywood, aby nakręcić naprawdę wartościowy film, film z prawdziwego znaczenia. Do takich wyjątków należy film nakręcony na podstawie opowieści Steinbecka pt. „Zapomniana wioska". Jest to wysoce dramatyczny epizod z życia wieśniaków meksykańskich. Na fotografii fragment z tego filmu, który w życiu filmowym Ameryki stanowi pozycję dla siebie.

WIELKA BRYTANIA

Prawdziwą rewelacją ekranów brytyjskich jest obecnie film reżyserii Carola Reeda pt. „Odd man out" (w wolnym tłumaczeniu: „Niepotrzebni mogą odejść"). Carol Reed jest współtwórcą montażu wielkiego angloamerykańskiego filmu wojennego „Prawdziwa sława". Film „Niepotrzebni mogą odejść" rozgrywa się na tle walk Irlandii o wolność. Tło takie było już kilkakrotnie wykorzystane w filmach amerykańskich („Dla kobiety" reżyserii J. M. Stahla oraz „Informer" i „Wielki Dzień" reżyserii J. Forda). Całkiem jednak inne wrażenie robi film angielski, w którym sympatie autora scenariusza i realizatora stoją wyraźnie po stronie irlandzkiego ruchu wolnościowego.

Scenariusz tego filmu jest głęboko dramatyczny, choćby już dla tego, że akcja odbywa się w czasie ośmiu ostatnich godzin życia rewolucjonisty. Są to godziny, w których bohater tropiony jest przez swych przeciwników i przez policję, ucieka, podczas gdy żaden z dotychczasowych przyjaciół nie chce mu dać schronienia. Johnny w swej ucieczce trafia na kobietę, która gotowa jest poświęcić dla niego wszystko i ostatecznie ginie wraz z nim.

Jednak scenariusz nie jest w filmie wszystkim. To co głównie uderza w filmie „Niepotrzebni mogą odejść", to wspaniała robota reżyserska, wywołująca wrażenie absolutnej prawdy. Carol Reed wykazał, że jest wybitnym reżyserem i stanął tym jednym filmem w rzędzie najlepszych współczesnych realizatorów filmowych. Największe wrażenie wywołuje scena, która rozgrywa się całkowicie w pracowni malarza — maniaka. Zdaje się, że niezwykłe twarze patrzące z obrazów biorą udział w dialogu.

Na podkreślenie zasługuje gra Jamesa Masona, w roli Johnnego, oraz Kathleen Ryan. Artysta teatralny z Dublina J. Cormick w epizodycznej roli brata Toma i Robert Newton jako malarz stworzyli doskonałe kreacje komediowe.

Film ten wszedł obecnie na ekrany Nowego Jorku, zyskując ogromny rozgłos i nadzwyczaj dodatnie recenzje.

W ramach umowy filmowej polsko-brytyjskiej, film „Niepotrzebni mogą odejść" wyświetlany będzie w Polsce w nadchodzącym sezonie filmowym.

Na zdjęciu James Mason w pełnej napięcia scenie ucieczki przed prześladowcami.

OŚWIATA PRZEZ FILM

Ubiegłej zimy ekipy realizatorskie „Filmu Polskiego" zajęte były w różnych zakątkach Polski nakręcaniem filmów oświatowych dla Instytutu Filmowego. Filmy te stanowić będą nie tylko cenne uzupełnienie programów kinowych, lecz wyświetlane w szkołach miast i wsi kształcić będą naszą młodzież, zapoznając ją z pięknem krajobrazu, zwyczajami ludowymi, bogactwami naturalnymi i życiem gospodarczym i kulturalnym kraju.

Reżyser K. Czyński i operator A. Wawrzyniak przy pracy nad filmem „Święty wieczór", ilustrującym zwyczaje ludowe górali beskidzkich

Dzieci wiejskie z ciekawością przyglądają się pracy filmowców

Fragment z filmu „Święty wieczór"

Gazeta FILMOWCÓW

Ukazało się dwutygodniowe pismo p. n. „Gazeta Filmowców". Osoby interesujące się „Gazetą Filmowców" mogą ją otrzymać w prenumeracie po wpłaceniu na **konto PKO VII-4550 należności co najmniej za okres półroczny, tj. 60,— zł (cena poj. egz. 5,— zł).**

Na odwrocie przekazu należy podać nazwisko i dokładny adres oraz zaznaczyć, od którego numeru rozpocząć wysyłkę. Dotychczas ukazało się 6 numerów.

Administracja „Gazety Filmowców"
Łódź, ul. Narutowicza 69.

Co ujrzymy na ekranie

FILMY DŁUGOMETRAŻOWE

WYSPA BEZIMIENNA

Opowieść z Dalekiej Północy

Scenariusz: B. Brodzki

Reżyseria: A. Bergunker i M. Jegorow

Kierownictwo artystyczne: S. Wasiliew

Zdjęcia: S. Iwanow

Wykonawcy: N. Simonow, J. Tołubiejew, N. Mazajewa, W. Wołczek

Produkcja: „Lenfilm" (Z. S. R. R.)

◇

CZECHOSŁOWACJA

Film dokumentalny o wyzwoleniu Czechosłowacji

Realizacja: I. Kopalin

Zdjęcia operatorów Armii Czerwonej, czeskich powstańców i z kronik zagranicznych.

Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Z. S. R. R.)

◇

ROZWIĄZANIE KONKURSU NR 2 „FERALNA 13"

Wbrew przypuszczeniom niektórych, nielicznych zresztą Czytelników, konkurs ogłoszony w n-rze „Filmu" z dnia 1 kwietnia rb. nie był żartem primaaprilisowym, lecz zupełnie realną imprezą, pomyślaną jako rozrywka świąteczna dla naszych Czytelników.

A oto rozwiązanie konkursu. Kolejność zdjęć, zgodnie z przebiegiem akcji w filmie „Zakazane piosenki", jest następująca:

1. Zdjęcie nr 5
(Jeden z muzykantów przynosi Halince i Romanowi Tokarskim wiadomość o koncercie przed Filharmonią).

2. Zdjęcie nr 6
(Końcowa partia „Warszawianki". Wśród grających znajdują się R. Tokarski i jego kolega, skrzypek).

3. Zdjęcie nr 3
(„Pojedynek skrzypcowy", w czasie którego Cieślakowi pęka struna).

4. Zdjęcie nr 11
(Scena w pociągu. Halinka przewozi automat w futerale skrzypiec. Moment przejścia żandarmów).

5. Zdjęcie nr 10
(Epizod z Żydem).

6. Zdjęcie nr 1
(Likwidacja volksdeutschki).

7. Zdjęcie nr 12
(Roman i Ryszard nadają przez „szczekaczkę" komunikat Polski Podziemnej i hymn).

8. Zdjęcie nr 13
(Rewizja w mieszkaniu Tokarskich. Gestapowcy czekają na powrót Romana).

9. Zdjęcie nr 2
(Na dźwięk niemieckiej melodii, granej przez gestapowca, Halinka, Ryszard i Roman wycofują się sprzed domu).

10. Zdjęcie nr 8
(Zandarmi znajdują trupa denuncjatora — grajka ulicznego).

11. Zdjęcie nr 4
(Partyzantka. Śmierć Ryszarda po wysadzeniu pociągu).

12. Zdjęcie nr 9
(Powstanie. Młodzi powstańcy w schronie).

13. Zdjęcie nr 7
(Ludność opuszcza płonącą Warszawę).

*

W następnym numerze podamy wyniki konkursu oraz listę nagrodzonych.

Z TEATRU

Państwowy Teatr Śląski w Katowicach wystawił z wielkim powodzeniem sztukę Ludwika Hieronima Morstina „Taniec księżniczki". Uroczysta prapremiera odbyła się 27 marca br. W komedii tej wystąpił gościnnie Aleksander Zelwerowicz w roli pana Adama. Na zdjęciu (od lewej) Ludwika Castori (Krystyna Clark), Helena Rozwadowska (Agata) i Tadeusz Łomnicki (Haryś Clark).

OSTATNIA SZANSA

Na ekrany całej Polski wszedł od dawna oczekiwany film produkcji szwajcarskiej pt. „Ostatnia szansa". Obszerną recenzję z tego filmu zamieściliśmy w 13 numerze naszego pisma z dnia 1 marca br. W tym samym numerze znajduje się bogato ilustrowany skrót scenariusza tego znakomitego filmu.

Znany od 1910 r. odświeżacz

„ORIENTINE"

przywraca siwym włosom ich naturalny kolor.

Odpowiedzi redakcji

R. Chromiński. W myśl scenariusza „Zakazanych piosenek" Kurnakowicz nie uciekał z domu, lecz przeciwnie bierze udział w powstaniu. Na drugie pytanie odpowiedzieliśmy już.

„Dagny" z Wałbrzycha. Wiele aktorów i aktorek filmowych długie lata pracuje w filmie i nie zostaje „gwiazdami". Zamiast pytać „czy zostanę gwiazdą? czy nie lepiej zdać maturę, nauczyć się pisać i potem pomyśleć o rzetelnej szkole aktorskiej?

„Gieśka". Zdjęcie J. Pichelskiego ukaże się w „Filmie" w związku z nowym filmem, w którym występuje.

A. Kosmala (Chorzów). Z nadesłanych przez Pana karykatur jedynie Frank jest doskonale przerysowany z karykatury Narcyza w „Dzienniku Ludowym", inni zupełnie niepodobni. Poza tym kto to jest Galeot?

Z. Dąbrowski (Krotoszyn). O filmie „Sylwia" nie słyszeliśmy.

J. Rysiński. List Pański z pytaniami dotyczącymi techniki filmu przekazaliśmy „Gazecie Filmowców".

Alicja Horosz. Zdjęcia gwiazd filmowych radzieckich zamieszczamy w miarę napływu fotosów.

„Słomka" (Poznań). I. Z filmów przez Pana wymienionych zobaczymy najprawdopodobniej „Cezara i Kleopatrę". II. Kopie tych filmów przedwojennych nie zachowały się, czego także żałujemy. III. Fotografie przedwojennych ulubionych gwiazd filmowych będą jeszcze reprodukowane w „Filmie". IV. Adres Ronalda Howarda: Eagle Lion, Londyn, 169—171 Oxford Street. Fotografię zamieścimy. V. „Robin Hood" będzie zapewne wyświetlany w Poznaniu.

„Magdalena" (Wrocław). Filmy „Gunga Din" i „Jezebel" należą do repertuaru przedwojennego. Chce Pani usłyszeć choć kilka słów?: O pierwszym pisaliśmy w poprzednich „Odpowiedziach redakcji". Film „Jezebel" wybitnego reżysera amerykańskiego W. Wylera uchodził przed wojną za wybitne dzieło filmowe. Artystka Bette Davis została odznaczona za swą grę pierwszą nagrodą Akademii Filmowej w Hollywood. Dzisiaj film jest stanowczo zdezaktualizowany.

S. R. (Dolny Śląsk). Pierre Blanchara ujrzymy w filmach: „Symfonia Pastoralna" i „Noc grudniowa". Jest to istotnie aktor bardzo kulturalny i inteligentny.

Wacławski Edward i Marian Stefański. W każdym numerze dwutygodnika zaznaczamy wyraźnie 1) że za zaliczeniem pocztowym numerów nie wysyła się, 2) że można nabyć numery wpłacając odpowiednią sumę na konto P.K.O. VII 45-50.

Teresina (Piotrków). O Leslie Howardzie pisaliśmy w 7 numerze „Filmu".

„Entuzjasta z Żoliborza". Zakończenie filmu „Ludzie i Manekiny" jest istotnie trochę szmirowate. Film spotkał się z bardzo różną oceną recenzentów.

Ali Bukolt (Bydgoszcz). Ma Pan rację. W naszym piśmie znajdują się także omyłki w druku i to nieraz bardzo śmieszne. Niektóre z nich prostowaliśmy w „Obiektywie", ale na wszystkie... nie starczyłoby nam miejsca...

Emil Chwałek (Bielsko). „Gazetę Filmowców" może Pan otrzymywać regularnie wpłacając na konto P. K. O. VII 45-50 zł 60 i zaznaczając „Prenumerata Gazety Filmowców".

Makolągwa z Sosnowca. Jaką „fryzurę" nosi Duszyński? O ile nam wiadomo, Duszyński jest mężczyzną i czesze się zupełnie normalnie.

M. S. (Wałbrzych). Niektóre Pańskie uwagi słuszne. Co do „Tajemniczej wyspy" myli się Pan, pisaliśmy o filmie radzieckim a nie amerykańskim.

Mojżesz (Lublin). Naszej korespondentki Virginii Grey nie należy identyfikować z Virginią Grey artystką, ani z Henri Grisem, przedwojennym korespondentem „Kina". Zresztą zamieściliśmy jej fotografię. Dla nakręcania dużej ilości filmów brak w Polsce atelier, dlatego jeden z filmów, wymagający szczególnie skomplikowanych urządzeń technicznych, powstaje w Barrandowie. Występują w nim tylko polscy aktorzy.

Wojk z Warszawy. Rolę ukrywającego się Żyda w „Zakazanych piosenkach" grał Henryk Szwajcer.

Zw. Zaw. Prac. Filmowych (Starogard). Uprzejmie dziękujemy za miłą kartkę z życzeniami.

„Stały Czytelnik". List przekazaliśmy do Biura Scenariuszy.

Gajlanka. Zdjęcie Roberta Taylora zamieścimy, gdy tylko nadejdzie awizowany nam nowy serwis zdjęć z zagranicy. Elżbieta Barszczewska występuje w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie.

„Amant filmowy". „Film" na razie nie będzie tygodnikiem.

„Tolek Gotfryd". Nawet zdjęcia nocne robione są przy pomocy reflektorów, dobranych jednak i ustawionych tak, aby skupiały się tylko na osobie filmowanej i nie rozpraszały prawdziwego czy sztucznego mroku (w atelier).

Luśka W. Jerzy Pichelski gra jedną z głównych ról w nowym filmie polskim „Ulica Graniczna". Bliższe szczegóły podamy wkrótce.

Józef Bereszko (Radomsko). Łapiński, Łapiński! Pisaliśmy o tym 3 razy w „Odpowiedziach redakcji".

„Duśka z Poznania". O Zacharewiczu pisaliśmy w 7 numerze „Filmu". Adres Grangera „Eagle Lion Distributing" London W.1. Oxford Street 169—171.

B. Grzeniewski (Warszawa). „Panienką z Poste-Restante" była Alma Kar, jej partnerem Aleksander Żabczyński.

Anna D. Film „Kobieta sama" posiada duże wartości szczególniej w grze aktorskiej.

Uczennica I licealnej (Kraków). Artystki filmowe francuskie wykazują istotnie dużą kulturę aktorską. Micheline Presle gra w rozmaitych wytworach, tak że aktualnego adresu nie posiadamy.

„Grono miłośników" (Wrocław). List przeczytaliśmy z przyjemnością. O filmach czeskich był obszerny artykuł w numerze świątecznym.

F. K. (Cieszyn). Dziękujemy za interesujący list. Jest wiele powodów, dla których w Polsce jest mało kin. Na przeszkodzie otwieraniu nowych kin (a więc i „Apollo" w Cieszynie) stoi głównie brak aparatów projekcyjnych. Produkcja własna nieprędko będzie mogła zaspokoić potrzeby rynku.

M. K. (Warszawa). Nowe filmy polskie znajdują się w stadium realizacji. Warszawa będzie miała w przyszłości więcej kin.

Henryk Kluba (Częstochowa). Filmy ukazują się kolejno na ekranach polskich, dysponuje nimi Centralne Biuro Wynajmu Filmów z tymczasową siedzibą w Łodzi. Instytut Filmowy ma bardzo szeroki zakres działania: produkcja filmów naukowych, szkolenie nowych kadr do filmu, założenie filmoteki i centralnej biblioteki filmowej, w przyszłości szkoła filmowa itd.

Ala i Anka (Łódź). W „Strachach" nie grał Pichelski, lecz Bodo.

Kasia Trusiewicz. Celikowska jest żoną M. Żarowa, adres „Mosfilm", Moskwa. Napiszemy jeszcze o niej przy okazji nowego filmu.

A. J. Kaden (Szczecin). W sprawie warsztatu prosimy zwrócić się do działu produkcji F. P. (Narutowicza 69, Łódź). List przekazaliśmy p. Strzałce. To nie on redaguje komunikaty ag. „Multi-ple-plex".

Czesław Ziemiński (Płock). Pańskie zdenerwowanie wydaje nam się całkiem zrozumiałe. O filmach polskich długometrażowych zamieścimy wkrótce szczegółowy artykuł.

Czytelnicy, którzy napisali do „Filmu" i nie otrzymali odpowiedzi w 3 kolejnych numerach: Na pytania zawarte w listach drukowaliśmy już odpowiedzi i z braku miejsca nie możemy ich stale powtarzać.

„Le père" (syn) — (Poznań). To, że chce Pan być artystą filmowym jest zrozumiałe, ale dlaczego pisze Pan w imieniu swego własnego ojca, trudno się domyślić. Sądzi Pan może, że młodemu człowiekowi nie odpowiemy? Odpowiemy tak jak zawsze: najpierw matura.

„T. de-We"(?) (Kraków). Redakcja nasza jest daleka od identyfikowania Beethovena i Mozarta z... hitlerowcami. Ale każdy przyzna, że niemieckie filmy z okresu hitlerowskiego stały przeważnie na niskim poziomie i wyrażały na ogół ideologię zdecydowanie nam wrogą. Jesteśmy zdania, że w obec dużej ilości filmów radzieckich i francuskich oraz nawiązanych już kontaktów z Anglią i Ameryką filmy niemieckie, nawet tematycznie obojętne, są naprawdę zbędne. Niezależnie od tego student politechniki, o którym Pan wspomina, powinien stanowczo wiedzieć kto napisał „Fausta". Wielkość „Fausta" nie ma naprawdę nic wspólnego z poziomem filmów niemieckich okresu hitlerowskiego.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Jerzy Pytlakowski: WIELKI CIEŃ, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", 1946 r., str. 284.

Czesław J. Centkiewicz: BIAŁA FOKA, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", 1947 r., str. 211.

Jerzy Zawieyski: NOC HUBERTA, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", 1946 r., str. 215.

Maria Buyno Arctowa: KAZIA „DUZA", Wydawnictwo M. Arcta we Wrocławiu, 1947 r., str. 176.

SPROSTOWANIE

Do numerów 14 i 15 „FILMU" w rubryce „Co ujrzymy na ekranie" zakradły się nieścisłości, które niniejszym prostujemy:

Nazwisko konsultanta naukowego filmu „Motyle" powinno brzmieć — **SANDNER** a nie Sandler.

Mgr Sandner nie brał udziału przy realizacji filmu „Kształty ryb słodkowodnych".

Poza tym ostateczny tytuł filmu „Uniwersytet wrocławski" brzmi „Wrocław — miasto studentów".

Redakcja

+++— Plastyczny film radziecki „Robinson Kruzoe" będzie mógł być wyświetlany w Polsce dopiero po przystosowaniu jednego z kin do projekcji trójwymiarowej. Kiedy to nastąpi, nie możemy przewidzieć.

Cz. Ziemiński (Płock). Żałalenie Pańskie na porządki panujące w kinach w Płocku przekazaliśmy do „Gazety Filmowców", gdzie będzie wykorzystane. Adres „G. F.": Łódź, Narutowicza 69.

„Czarny Murzyn". Redakcja nasza nie podejmuje się oceny scenariuszy. Ponieważ zataił Pan i tytuł i treść, trudno także powiedzieć, czy nadaje się do realizacji. Adres „Biura scenariuszy: Łódź, Targowa 61.

„Marząca wiecznie" (Kraków). Zdjęcie Patricji Roc było na okładce 4 numeru „FILMU".

Jagoda W. (Warszawa). Przegląd osiągnięć filmowych w Polsce na przestrzeni kilkudziesięciu lat będzie zamieszczony w „FILMIE". Główna „ulica" w „Zakazanych piosenkach" była dekoracją, ustawioną na terenie atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi.

Romuald Pawłowski (Kraków). Interesujące Pana zdjęcia nie były reprodukowane w naszym piśmie.

St. O. Kokesz. Pomysł do rysunku rezerwujemy. Po wykorzystaniu nadeślemy honorarium.

Kr. W. (Posiadacz filmu „Przeor Kordecki"). Prosimy porozumieć się z Centralnym Biurem Wynajmu Filmów: Łódź, Sienkiewicza 33.

A. S. (Katowice). Antyniemiecki film „Zeznanie szpiega" nakręcony był w Ameryce w r. 1937. Główną rolę (detektywa) grał Edward R. Robinson, znany poza tym z filmów „Zemsta Tonga", „Prawo profesora Lindsay'a", „Całe miasto o tym mówi" i innych. W nadchodzącym sezonie ujrzymy go w filmie realizacji Julien Duviviera pt. „Dzieje jednego fraka".

„Jadwiga" (Białogard). O filmie „Dżungla" nie piszemy głównie dlatego, gdyż nie będzie on na razie wyświetlany na naszych ekranach. Aktor Sabu żyje i nagrywa nowe filmy w Anglii.

Potemka Stanisław (Tarnów).

A. Huza (Gdynia). Na kilka dobrych zdjęć (na błyszczącym gładkim papierze) z rejsu „Daru Pomorza" wraz z korespondencją filmową z odwiedzanych portów reflektowalibyśmy. Prace i zdjęcia możemy ocenić po nadesłaniu.

„Ostroga" (Lublin). Zdjęcia Danuty Szaflarskiej były na okładce 1 i 10 numeru „FILMU".

H. K. Nie reprodukujemy ani złych rysunków własnych, ani dobrych rysunków przerysowanych bez podania źródła.

Wobec coraz liczniejszych zapytań o szkołę filmową podajemy raz jeszcze do wiadomości, że szkoła taka na razie nie istnieje, a o jej otwarciu powiadomimy Czytelników we właściwym czasie.

Zdjęcia polskie reprodukowane w tym numerze wykonali fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Maria Chybowska i Henryk Hermanowicz. Zdjęcia zagraniczne: „Photoservice", „Sojuzdietfilm" (Moskwa) i „Lenfilm" (Leningrad), „Metro-Goldwyn-Mayer" i „Monogram Pictures" (Hollywood), „London Film Productions", „Eagle-Lion Distributing", „British Film Institute" i „General Film Distributing" (Londyn), „Pathé Consortium" (Paryż). „Czechosłowackie Przedsiębiorstwo Filmowe" (Praga) i „Lux Pan" (Rzym) oraz reprodukcje z pism filmowych (archiwum).

REDAGUJE ZESPÓŁ

Układ i opracowanie graficzne

Tadeusz Kowalski

FILM Dwutygodnik

REDAKCJA, ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 69. TELEFON 282-80.
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM-POLSKI"

Cena ogłoszeń 60 zł za 1 mm wysokości przy układzie czteroszpaltowym.
Konto P. K. O. Nr. VII — 4550

Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 1772 K-26553

Natalie Nattier i Yves Montand
w filmie: „WROTA NOCY"

W następnym numerze: „ULICA GRANICZNA" w realizacji